Die Beziehungen zwischen Charakter und Stil in Shakespeares Othello

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät der Philipps - Universität zu Marburg

vorgelegt von

Ferdinand Kölver

aus Ründeroth, Bezirk Köln

Marburg 1930

Buchdruckerei Franz Fischer, Kugelgasse 1 (am Kalbstor)

Als Dissertation angenommen am 17. Juli 1929.
Berichterstatter: Herr Prof. Dr. Max Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 17. Juli 1929.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554401_0085

Inhaltsverzeichnis.

Literatur-Nachweis VII
Vorbemerkung 1
§ 1. Allgemeines 1
§ 2. Jagos Schauspielergenie 1
I. Hauptabschnitt: Jago 10
1. Teil: Der Subjektivismus Jagos 10
§ 1. Allgemeines 10
§ 2. Die Bildung des Futurums 11
§ 3. Umschreibender Ausdruck des Verbums 13
§ 4. Nomina agentis 14
§ 5. Dativus ethicus 15
2. Teil: Der anschauliche Realismus Jagos 16
§ 1. Allgemeines 16
§ 2. Superlative 17
§ 3. Adverbien 18
§ 4. "Men in rage" 23
§ 5. Hendiadyoin 23
3. Teil: Der Rationalismus Jagos 25
§ 1. Allgemeines 25
§ 2. Prosa-Verwendung 26
§ 3. To think, to seem 27
§ 4. Kausalsätze 27
II. Hauptabschnitt: Othello 29
1. Teil: Othellos Einfühlungsvermögen 29
§ 1. Allgemeines 29
§ 2. Umschreibendes "do" 30
§ 3. Fortsetzung 34
§ 4. Vergleich mit umschreibendem "do" in der Rede Jagos 35
2. Teil: Othellos Fülle und Weite 38
§ 1. Allgemeines 38
§ 2. Superlativ usw. 39
§ 3. Ausrufe und absolute Infinitive 40

III. Hauptabschnitt: Vergleiche und Metaphern 4
1. Teil: Die Vergleiche 4
§ 1. Beispiele 4
§ 2. Auswertung 4
2. Teil: Die Metaphern 4
§ 1. Beispiele 4
§ 2. Auseinandersetzung mit W. Hübner 6
§ 3. Auswertung: Allgemeine Betrachtung 6
§ 4. Einzelbetrachtung 6
Schlussbemerkung 6

Literaturnachweis.

The Works of Shakespeare. Globe Edition. London 1867.

Shakespeares Othello. (In Paralleldruck nach der ersten Quarto und ersten Folio). Herausgegeben von M. M. Arnold Schröer. Heidelberg 1909.

Shakespeares dramatische Werke. Schlegel u. Tieck.

Shakespeare in deutscher Sprache, herausgegeben von Friedrich Gundolf. Berlin.

Max Deutschbein, System der neuenglischen Syntax. Leipzig 1926.

Max Deutschbein, Grammatik der englischen Sprache. Leipzig 1926.

Deutschbein - Mutschmann - Eicker, Handbuch der englischen Grammatik. Leipzig 1926.

W. Franz, Shakespeare-Grammatik. Heidelberg 1924.

Hildegard Harz, Die Umschreibung mit do in Shakespeares Prosa. Cöthen 1918.

Übungen des Englischen Seminars in Marburg, Wintersemester 1927/28.

A New English Dictionary on Historical Principles. Edited by James A. H. Murray, Oxford 1887.

Alexander Schmidt, Shakespeare-Lexikon.

L. Kellner, Shakespeare-Wörterbuch.

Hugo Bahrs, Die Anakoluthe bei Shakespeare. Diss. Jena 1878.

Heinrich Hoffmann, Beteuerungen in Shakespeares Dramen. Diss. Halle.

W. Hübner, Der Vergleich bei Shakespeare. Diss. Berlin.

Helene Hülsmann, Die Metaphern in Shakespeares "Romeo and Juliet". Diss. Münster 1927,

E. Schulze, Das Hendiadyoin bei Shakespeare. Diss. Halle.

E. Scholz, Der absolute Infinitiv bei Shakespeare. Diss. Berlin.

N. Delius, Die Prosa in Shakespeares Dramen. Jahrb. der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. V. Jahrg. Seite 227 ff.

Friedrich Gundolf, Shakespeare, sein Wesen und sein Werk. Berlin 1928.

Kumsteller-Haacke, Bilderwerk zur Geschichte. Leipzig.

Rudolf Otto, Das Heilige. Gotha 1927.

Rudolf Otto, Aufsätze, das Numinose betreffend. Gotha 1923.

Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.
Leo Spitzer, Die klassische Dämpfung in Racine's Stil. Archivum Romanicum, Band XII. 1928.
Paul Tillich, Das Dämonische. Tübingen 1926.
Werner Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation.
Werner Weisbach, Eine Shakespeare-Reform aus dem Geiste des Barock. Die Literatur. 27. Jahrg. 1924/25, Heft 1.
Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. München 1926.

Anmerkungen:

1. In Zitaten aus „Othello" ist die Zeilenzählung die der Globe-Edition.
2. Die Reden der einzelnen Gestalten des Dramas „Othello" umfassen

bei Jago	1062 Zeilen,
bei Othello	796 Zeilen,
bei Desdemona	346 Zeilen,
bei Cassio	274 Zeilen,
bei Emilia	215 Zeilen,
bei Brabantio	126 Zeilen,
bei Roderigo	117 Zeilen,
beim Herzog	65 Zeilen.

Vorbemerkung.

§ 1. Aus dem Eigenbewusstsein des Menschen, wie es als berechtigt, ja als erforderlich anzuerkennen ist, entspringt sein Charakter. Der Mensch als Charakter ist bewusstes Eigenwesen; er ist umso wahrer, je besser sein Bewusstsein von sich selbst zusammenklingt mit seinem Handeln.

Je klarer und wahrer ein Charakter sich prägt, desto tiefer greift seine Strahlung gestaltend über das bewusste Tun hinaus in die unterbewusste Lebensäusserung hinein. Er ist wie das Licht: Je wärmer und heller es scheint, desto weiter durchdringt es das Laub des Baumes, erfasst an den verlorensten, dunkelsten Stellen seiner Aeste auch seine kleinsten Blätter und wendet sie der Helle entgegen.

Der Mensch als Charakter, so ausgeprägt er auch ist, so eigenbewusst er auch handelt, hat ein Gebiet des Unterbewussten. Aus ihm kommt seine Art zu reden. Er fragt nicht danach, ob diese Wortart, jene Satzform seiner Wesensart entspricht. Trotzdem hören wir ihn seine Eigensprache sprechen, eine Sprache, die sich getönt hat im Lichte seines Bewusstseins: Er offenbart eine Neigung zu dinglich-anschaulichem Ausdruck zum Beispiel, oder seine Gleichnisse und Bilder formen sich unwillkürlich eigenbetont, und so fort. Die Strahlung des Bewusstseins hat hineingegriffen in unterbewusste Lebensäusserung und den Zusammenhang zwischen Charakter und Stil begründet.

§ 2. Um es gleich zu Beginn recht klar herauszustellen, welches Ziel wir mit unserer Abhandlung über die Beziehungen zwischen Charakter und Stil in Shakespeares „Othello" verfolgen, zeigen wir an einem konkreten Beispiel die eindeutigen Zusammenhänge zwischen Charakter und Stil. Wir meinen Jagos Doppelnatur. Wir meinen den

Charakterzug Jagos, in dem es wesenhaft begründet liegt, dass wir die Tragödie des Moors von Venedig so furchtbar, so entsetzlich, so grässlich empfinden, wie kaum eine andere. Unser Schauder erwächst daraus, dass wir das Schicksal Othellos bestimmt sehen durch einen selbstzwecklichen, niederträchtigen Gauner, dessen Trug von Othello in keiner Weise erkannt wird. Im Gegenteil, „seine Winke, die täppisch herauskommen, als seien sie einem treuherzigen Biedermann entschlüpft“[1]), werden von Othello nur allzu ahnungslos vertrauend befolgt. Und eben darum, weil wir sehen, dass das Schicksal Othellos sich erfüllt nicht durch einen grossen Bösewicht, sondern durch den elenden Trug eines scheinbiedren Wichtes, schaudern wir.

An dieser Doppelnatur Jagos setzen wir an. Wir spalten seinen Charakter in einen ersten Jago (I), der sich gewissermassen gibt, wie er ist, und in einen zweiten Jago (II), der sein Wesen durch schauspielerische Kunst verhüllt. Gelingt es uns diese Spaltung auch in der Sprache Jagos aufzuweisen, gelingt es uns mit anderen Worten, wie in seinem Charakter so auch in seinem Stil die Doppelheit seiner Art, den klaffenden Abstand zwischen Schein und Sein aufzudecken, so wird erkenntlich, welche Ziele wir mit der Abhandlung überhaupt erreichen wollen.

Die Spaltung des Jagoschen Stiles gelingt uns dadurch, dass wir seine Sprechweise in seinen Monologen und in seinen Reden mit seinen Werkzeugen (d. h. mit Emilia, Cassio und Roderigo) entgegenhalten seinen Worten, die er mit seinen Opfern Othello und Desdemona spricht. An einer Reihe von Merkmalen wird sich zeigen lassen, dass Jago mit sich selbst oder mit seinen Werkzeugen — kann er doch ihnen gegenüber seine Maske mehr oder minder fallen lassen — grundsätzlich anders redet als mit Othello und Desdemona, die er nach allen Regeln der Kunst belügt und betrügt.

Wir beginnen damit, dass wir die Beteuerungen, die in dem Schauspiel gebraucht werden, einer Sichtung

1) Gundolf, Shksp.: W. u. W. Seite 121.

unterziehen. Dabei unterstreichen wir die Stellen, wo Jago I redet, und ziehen ausserdem vergleichsweise die von den übrigen Personen verwandten Beteuerungen heran.

Unter den Beteuerungen fassen wir alle beteuernden und verdammenden Ausrufe zusammen, und zwar teilen wir sie einmal in solche, die uns knapp und kurz entfahren, ohne dass wir uns bei ihrem Inhalt allzuviel denken (z. B. *"by heaven"*), zum anderen in solche, die wir in Form von ganzen Sätzen, deren Inhalt uns durchaus bewusst ist, von uns geben (z. B. *"Heaven defend your good souls!"*). Die erste Gruppe bezeichnen wir kurz als Wortbeteuerungen und nennen die zweite dementsprechend Satzbeteuerungen.

An Wortbeteuerungen fanden sich folgende:

1. Zusammensetzungen mit *"God, Lord"*:
   - a) Jago: 1 mal: II. 3. 161 *God's will, lieutenant, hold!*
   - b) Desdemona: 1 mal: V. 2. 84 *O Lord, Lord, Lord!* (Quarto).
   - c) Cassio: 1 mal: II. 3. 291 *O God, that men should . . . .*
2. Zusammensetzungen mit verstümmeltem *"God"* oder *"Christ"*:
   - a) Jago: 3 mal: I. 1. 4 *Sblood, but you will not hear . . . .*
     86 *Zounds*[1]*, sir, you 're robb'd.*
     108 *Zounds*[1]*, sir, you are one of those*
3. Zusammensetzungen mit *"heaven"*:
   - a) Jago: 4 mal: II. 3. 384[2], III. 3. 175, IV. 1. 61, V. 1. 90.
   - b) Othello: 7 mal: II. 3. 204, III. 3. 106 162 460, IV. 1. 19 164, V. 2. 62.
   - c) Desdemona: 3 mal: IV. 2. 81 150, IV. 3. 65.

1) = *God's wounds.*

2) Hier und im folgenden bezeichnen die unterstrichenen Stellen solche, wo Jago I redet.

d) Cassio: 3 mal: II. 3. 66 (Quarto) 77 (Quarto), V. 1. 50.
e) Brabantio: 1 mal: I. 1. 170.
f) Roderigo: 1 mal: I. 1. 34.
g) Emilia: 3 mal: IV. 2. 141, V. 2. 218 232.

4. Zusammensetzungen mit *"faith, sooth"* und Ausdrücke wie *"truly, indeed, sure"*:
a) Jago: 16 mal: I. 1. 10 19, I. 2. 50, II. 1. 104 172, II. 3. 78 159 344, III. 3. 247, III. 4. 139, IV. 1. 32 126 227 284, IV. 2. 214, V. 1. 90.
b) Othello: 4 mal: I. 3. 160, IV. 1. 249, V. 2. 188 202.
c) Desdemona: 13 mal: III. 3. 52 63 285, III. 4. 44 54 75 97 101 140, IV. 1. 250 (Quarto), IV. 2. 97 113, IV. 3. 70.
d) Cassio: 8 mal: II. 3. 20 28, III. 4. 171 187, IV. 1. 112 170 173, V. 1. 24.
e) Roderigo: 3 mal: I. 1. 169 175, IV. 2. 180.
f) Emilia: 2 mal: III. 3. 311, V. 2. 228.

5. Zusammensetzungen mit *"life"*:
a) Othello: 2 mal: II. 3. 164, III. 3. 366.
b) Desdemona: 1 mal: V. 2. 49.

6. Sonstige Beteuerungen, z. B. *"by the world, by this hand, before me"*:
a) Jago: 5 mal: II. 3. 333, III. 3. 377 377, IV. 1. 149 185.
b) Othello: 3 mal: II. 3. 178, III. 3. 361 383.
c) Desdemona: 2 mal: IV. 3. 68, V. 2. 49.
d) Cassio: 1 mal: IV. 1. 139.
e) Roderigo: 1 mal: IV. 2. 195 (Quarto).
f) Emilia: 1 mal: V. 2. 181.

7. Zusammensetzungen mit *"hell"*:
a) Jago: 1 mal: II. 3. 356.

8. Zusammensetzungen mit *"devil"*:
a) Jago: 1 mal: II. 3. 160.
b) Othello: 3 mal: IV. 1. 43 251 255.

9. Sonstigen Verdammungen, z. B. *„death and damnation, for shame, fie, pish"* usw.:

a) Jago: 10 mal: I. 1. 86, I. 3. 322 365, II. 1. 256' II. 1. 258 270, II. 3. 168, III. 3. 232 426, IV. 2. 134.

b) Othello: 6 mal: II. 3. 172, III. 3. 268 396, IV. 1. 43 245 274.

c) Desdemona: 1 mal: II. 1. 144.

d) Emilia: 3 mal: IV. 2. 145, V. 1. 121 123.

Aus der obigen Aufstellung geht hervor, dass im ganzen Schauspiel 161 Wortbeteuerungen, d. h. 54 in 1000 Zeilen vorkommen; Jago hält sich durchaus auf dieser Durchschnittshöhe, während Othello ebenso beträchtlich darunterbleibt, wie Emilia und Desdemona darüberhinausgehen. Diese Umstände gewinnen ihr besonderes Aussehen durch eine Berücksichtigung der Gebiete, denen die einzelnen Personen ihre Wortbeteuerungen entnehmen.

Jago entlehnt fast die Hälfte den oben angeführten Gruppen 1—6. 29 sind von dieser Art, dass sie Zusammensetzungen mit *God, heaven* oder *faith* u. ä. darstellen. Diese an sich erstaunliche Tatsache, die auf den ersten Blick hin seiner charakterlichen Anlage nicht zu entsprechen scheint, erfährt ihre Verstärkung dadurch, dass sich Ausdrücke wie *for shame, fie* u. ä. oder ausgesprochene Verdammungen in seinen Reden nur zwölfmal, zu einem Fünftel also, vorfinden. Die genauere Untersuchung der Stellen aber, an denen diese letztgenannten Ausdrücke auftreten, ergibt, dass unter den zwölf angegebenen Fällen Jago siebenmal mit sich selbst oder Roderigo oder Emilia spricht. Das sind die Stellen, wo er sich selbst oder seinen Werkzeugen gegenüber seine Maske mehr oder minder fallen lässt. Es ist unbedingt bezeichnend, dass sich in diesen Auftritten seine sonst so häufige Beteuerung bei *God* oder *heaven* nur ein einziges Mal[1]) und die mit *faith* o. ä. nur viermal

1) Oth. II. 3. 384.

nachweisen lässt. Vielmehr findet sich ausgerechnet an diesen Stellen [1]) die Verwendung von verstümmelten Formen wie *zounds* oder *sblood*, die ihre vorderen Bestandteile *God* oder *Christ* im alltäglichen Gebrauch verloren haben und daher auch vulgär geworden sind.

Das lässt sich weiterhin verfolgen. An den erwähnten Stellen, an denen also Jago sein wahres Wesen sich selbst oder seinen gefügigen Schachfiguren gegenüber nicht ganz mit dem undurchdringlichen Schleier umhüllt wie sonst, an diesen Stellen, die mit ihren 500 Zeilen fast die Hälfte der von ihm überhaupt gesprochenen Worte darstellen, finden sich nur 21 Wortbeteuerungen, d. h. ein Drittel derer, die er im ganzen Schauspiel gebraucht. Das bedeutet, dass hier seine Verwendung von Wortbeteuerungen weit unter den Durchschnittsgebrauch heruntergeht. Die starke Verwendung von Wortbeteuerungen entspricht in der Tat nicht dem nüchternen Charakter Jagos; wenn trotzdem in seiner Rede seinen Opfern gegenüber solche Beteuerungen in ziemlicher Menge auftreten, so tut er recht damit: Der Erfolg seiner Schauspielkunst, die es fertig bringt, zur rechten Zeit bei Gott und allem möglichen Guten und Schönen zu beteuern, die an ihm damit einen Wesenszug vortäuscht, der ihm im Innersten fremd ist, liegt auf der Hand: Alle, die es zu betrügen gilt: Othello, Desdemona und Cassio — von Roderigo garnicht zu reden, denn er ist leicht zu betrügen , alle werden betrogen.

Ganz ähnlich liegen die Verhältnisse in der Gruppe der Satzbeteuerungen, die gewissermassen einen klaren Bewusstseinsinhalt wiedergeben. Unter den Satzbeteuerungen fassen wir Wendungen zusammen wie etwa folgende: *Heaven defend your good souls!* oder *As I am an honest man . . .!* Solche Satzbeteuerungen finden sich an folgenden Stellen:

1. Satzbeteuerungen mit *God:*

a) Jago: 2mal

I. 1. 33 *God bless the mark!*

III. 3. 375 *God b' wi' you!*

1) Oth. I. 1. 4 86 108.

b) Brabantio: 1 mal

I. 3. 189 *God b' wi' you!*

2. Satzbeteuerungen mit *heaven:*

a) Jago: 5 mal

I. 1. 59 *Heaven is my judge!*
II. 3. 261 *Heaven forbid!*
III. 3. 373 *Heaven forgive me!*
IV. 1. 283 *I would to heaven!*
V. 1. 72 *Heaven forbid . .*

b) Othello: 7 mal

I. 3. 122 *as truly as to heaven I do confess.*
I. 3. 262 *Vouch with me, heaven!*
I. 3. 267 *Heaven defend your good souls!*
III. 3. 278 *Heaven mocks itself.*
IV. 2. 39 *Heaven truly knows . .*
IV. 2. 47 *Had it pleased heaven . .*
V. 2. 32 *Heaven forfend.*

c) Desdemona: 10 mal

II. 1. 195 *The heavens forbid!*
III. 4. 77 *Would to heaven . .*
III. 4. 81 *Heaven bless us!*
III. 4. 163 *Heaven keep that monster from Othello.*
IV. 2. 38 *Heaven doth truly know it.*
IV. 2. 129 *Heaven doth know.*
IV. 2. 135 *Heaven pardon him.*
IV. 3. 105 *Heaven me such uses send.*
IV. 2. 88 *Heaven forgive us!*
V. 2. 33 *Heaven have mercy on me!*

d) Cassio: 2 mal

II. 1. 44 *Let the heavens give him defence.*
II. 1. 85 *The grace of heaven enwheel thee round.*

e) Emilia: 4 mal

III. 3. 298 *Heaven knows.*
III. 4. 155 *Pray heaven.*
IV. 2. 16 *Let heaven requite it.*
V. 2. 221 *Let heaven and men and devils cry . .*

3. Sonstige Satzbeteuerungen:

a) Jago: 5 mal

II. 1. 204 *As honest as I am.*
II. 1. 115 *Else I am a Turk.*
II. 3. 266 *As I am an honest man.*
II. 3. 329 *My fortunes against any lay worth naming*
IV. 1. 129 *I am a very villain else.*

b) Othello: 1 mal

I. 3. 295 *My life upon her faith.*

c) Desdemona: 2 mal

IV. 2. 82 *As I am a Christian.*
IV. 2. 86 *As I shall be sav'd.*

d) Brabantio: 1 mal

I. 2. 72 *Judge me the world.*

e) Emilia: 1 mal

IV. 2. 133 *I'll be hang'd else.*

4. Verdammungen:

a) Othello: 1 mal

III. 3. 475 *Damn her, lewd minx! Damn her!*

b) Emilia: 1 mal

IV. 2. 136 *Hell gnaw his bones.*

Durchaus parallel zu den Verhältnissen bei den Wortbeteuerungen zeigt sich auch hier, dass Jago Satzbeteuerungen in durchschnittlicher Häufigkeit verwendet. Desdemona und Emilia überschreiten auch hier den Durchschnitt erheblich, während Othello — anders als im vorigen Abschnitt — sich wie Jago auf dem Durchschnitt bewegt. Weiterhin ergibt sich auch hier, dass Jago I, der Wahre, in der Verwendung von Satzbeteuerungen wiederum weit unter den Durchschnitt heruntergeht, finden sich doch an den entsprechenden Stellen nur zwei Beispiele.

Zur Bekräftigung des Bisherigen greifen wir zu einer Gruppe von Redewendungen, die mit den besprochenen in einem gewissen Zusammenhang stehen. Wir meinen solche Stellen, wo der Sprechende ohne unmittelbare Absicht der Beteuerung in den Fluss seiner Rede die Worte

God, heaven, devil oder *hell* einfügt, etwa so: *If heaven would make me such another world*[1]). Abermals können wir feststellen, dass sich Jago im allgemeinen mit solchen Redensarten auf Durchschnittshöhe hält, während Jago II um ein Drittel darunterbleibt. In Bezug auf Desdemona und Emilia einerseits und Othello andererseits haben sich die Verhältnisse gegenüber den erstbesprochenen Wort- und Satzbeteuerungen genau umgekehrt. Othello erreicht das Doppelte der Durchschnittsverwendung, Desdemona und Emilia gehen auf ein Viertel des Durchschnitts herunter.

Dreimal haben wir also an rein stilistischen Erscheinungen feststellen können, dass Jago I anders spricht als Jago II. Die Untersuchung der Verwendung von Wort- und Satzbeteuerungen und solchen Redewendungen, die Himmel und Hölle zum Subjekt der Aussage machen, hat jedesmal das Ergebnis gehabt, dass Jago I sich gleichmässig auf Durchschnittshöhe, Jago II ebenso regelmässig ein Drittel unter Durchschnitt hielt. Darin offenbart sich eindeutig sein ausserordentliches Schauspielergenie.

§ 3. In dieser Weise gedenken wir im folgenden unsere Arbeit anzufassen. Unsere Aufgabe wird es sein, jeweils in der Sprache der Gestalten die Gestalten selbst zu erkennen: den Subjektivismus Jagos, seinen anschaulichen Realismus, seinen Rationalismus, das Einfühlungsvermögen Othellos, die Fülle und Weite seiner Seele. Dabei beschränken wir uns in den beiden ersten Hauptabschnitten über Jago und Othello auf die mehr syntaktischen Erscheinungen, die durch die jeweils bevorzugte Verwendung zum Stil werden. Die Richtung, die uns die Ergebnisse dieser beiden ersten Abschnitte weisen, verfolgen wir im dritten Hauptabschnitt bei der Untersuchung der rein stilistischen Redeformen der Vergleiche und Metaphern.

1) Oth. V. 2. 144.

I. Hauptabschnitt.

Jago.

1. Teil.

Der Subjektivismus Jagos.

§ 1. Wir beginnen die Abhandlung, indem wir zunächst an Jago festzustellen suchen, welche Beziehungen sich zwischen seinem Charakter und seinem Stil ergeben. Der Grundzug von Jagos Wesen wird scharf gekennzeichnet durch folgende Worte Friedrich Gundolfs: Jago, weder erhaben versucht noch gefährlich gereizt, vernichtet seine Opfer aus purer Schadensucht, aus selbstzwecklicher Ränkelust, und seine Teufelei ist selbstgenugsame Niedertracht[1]).

Das Grundelement in Jagos Natur, mit dem die Möglichkeit, ihn und seine Taten zu verstehen, steht und fällt, ist sein Subjektivismus, seine Beschlossenheit in sich. Jago kennt zwei Welten: die Welt seines subjektiven Ich in ihm und die Welt der Gegebenheiten um ihn. Nun ist es nicht so, als ob das Subjekt in ihm überfliessen wolle auf das Objekt ausser ihm; auch nicht so, als strebe er, das Objekt aufzunehmen in sein Subjekt; es ist nicht so, dass er die Welt als Sein erlebt, auch nicht so, dass er sie als Werden umfasst; es ist vielmehr so, dass für ihn beide Welten, Subjekt und Objekt, Ich und Umwelt, in fast völliger Trennung nebeneinander bestehen. Die Welt ausser ihm ist für ihn nichts mehr und nichts weniger als realste Dinglichkeit, mit der zu rechnen ist. Die einzige Bindung, die er zwischen Subjekt und Objekt bestehen lässt, ist schlechthin die, dass er nachschaut, wie am ehesten das Objekt sich als Mittel zum Selbstzweck seines eigenen Ich eignet.

Und diese Vorstellung der Selbstzwecklichkeit im Hirne dieser Kreatur ist es, die uns seine Untaten mit unheim-

1) Gundolf Seite 104.

licher Deutlichkeit als Geburten des unfasslich unsinnigen Bösen darstellt. Denn ganz ausschliesslich dieser selbstgenugsamen Niedertracht erwachsen seine teuflischen Pläne zur Vernichtung Othellos.

§ 2. Eben weil die Selbstzwecklichkeit seines Daseins der Grundzug von Jagos Wesen ist, muss sie in allererster Linie in seinen Worten ihre Entsprache gefunden haben. Wir erkennen sie am klarsten in der Art und Weise, wie Jago sein Futurum bildet. An sich ist es schon bemerkenswert, dass mehr als die Hälfte aller vorkommenden Formen des Futurums in den Worten Jagos erscheinen, denn wir erblicken darin einen sprachlichen Ausdruck seines weitschauenden Blickes. Wenn wir aber weitergehend bei Jago und Othello die Bildung des Futurums im einzelnen untersuchen, so ergibt sich zunächst, dass sie scheinbar willkürlich schwankt zwischen der mit *will* und der mit *shall*. Der feste neuenglische Brauch, die erste Person des Futurs im Aussagesatze mit *shall*, die zweite und dritte mit *will* zu bilden, findet sich bei Shakespeare nicht. Die neuenglische Reihenfolge im Futur: *I shall, you will, he will* erklärt W. Franz aus dem Streben, „eine Form zu finden, in der lediglich zukünftige Handlung zum Ausdruck kam, ohne dass das sprechende Subjekt sich einmischte“ [1]). Diese Forderung eines „objektiven“ Futurs also wird allerdings durch die neuenglische Bildung erfüllt, denn *I shall go* stellt den Standpunkt des Sprechenden ebenso in den Hintergrund wie *you* oder *he will go*. Umgekehrt aber betont ein Futur, das sich in der ersten Person mit *will*, in den beiden anderen Personen mit *shall* bildet, den Standpunkt des Subjektes sehr stark. Dieses „subjektive“ Futur ist also dem „objektiven“ entgegenzustellen, und wenn wir mit dieser Gegenüberstellung an die Untersuchung des Futurs herangehen, wird sich die Willkürlichkeit der Bildung mit *shall* und *will* als sinnvolle Ordnung herausstellen.

---

1) Franz, Shakesp.-Gr. § 611.

Die Beispiele ergeben zunächst:

A. 1. Person.

1. mit *will:*

a) Jago: 26mal: I. 1. 160, I. 3. 379 396, II. 1. 170 203 272 273 281 314 170, II. 3. 39 362 366 390, III. 1. 38 39, III. 2. 4, III. 3. 321 380, III. 4. 138, IV. 2. 240 242 244 246, V. 1. 3, V. 2. 304.

b) Oth.: 5mal: III. 2. 3, III. 3. 279 288, IV. 1. 270, IV. 2. 8.

2. mit *shall:*

a) Jago: 6mal: I. 1. 147, I. 3. 307, II. 1. 285, III. 3. 193, IV. 1. 89, V. 1. 107.

b) Oth.: 6mal: I. 2. 21, I. 3. 88, III. 2. 5, III. 3. 58 181, V. 2. 273.

B. 2. und 3. Person.

1. mit *will:*

a) Jago: 22mal: I. 1. 91, 1. 2. 14 17, I. 3. 357 407, II. 1. 134, II. 3. 161 162 383, III. 3. 216 252 408, IV. 1. 31 58 290, V. 1. 1 109.

b) Oth.: 7mal: IV. 1. 200, IV. 2. 23, IV. 3. 2, V. 2. 6 96 274 275.

2. mit *shall:*

a) Jago: 29mal: I. 1. 44 158, I. 3. 351 365 397, II. 1. 134 228 277 282 284 307, II. 3. 224 31 353 368 387, III. 3. 249 332, IV. 1. 74 101 101 119 127 225 289, IV. 2. 171 245 248 252.

b) Oth.: 3mal: I. 3. 287, II. 3. 209, V. 2. 341.

Es werden also hundert Formen des Futurs der ersten Person gebildet

	mit *will*	mit *shall*
von Jago	82	18
von Othello	45	55

Damit vergleiche man, wie die Bildung des Futurs der zweiten und dritten Person erfolgt:

	mit *will*	mit *shall*
von Jago	43	57
von Othello	70	30

Ein Vergleich ergibt: In der ersten Person zeigt sich die Bildung mit *will* bei Jago nicht nur als ein Mehrfaches von der mit *shall*, sondern sie überwiegt auch erheblich gegenüber der mit *will* bei Othello. Umgekehrt findet sich in der ersten Person das Futur mit *shall* bei Othello nicht nur häufiger als das mit *will*, sondern auch um ein Mehrfaches öfter als das mit *shall* bei Jago. — Weiter: Die Bildung des Futurums der zweiten und dritten Person zeigt, dass sie bei Jago überwiegend durch *shall* erfolgt und sich bei ihm in dieser Form fast um das Doppelte öfter findet als bei Othello, dass sie aber umgekehrt von Othello mit *will* doppelt so oft vorgenommen wird als mit *shall* und ausserdem bei ihm in dieser Form häufiger vorkommt als bei Jago. Kurz gesagt: Jago bekundet eine offenbare Vorliebe für das „subjektive" Futur, Othello die gleiche Vorliebe für das „objektive" Futur[1]).

§ 3. Der Subjektivismus Jagos drückt sich weiterhin aus in Redewendungen, mit denen sich mehr oder minder ausgesprochen die Absicht verbindet, das hörende Objekt zu beeindrucken. So ersetzt Jago den synthetischen Verbalausdruck durch einen entsprechenden analytischen: *to serve* wird *to do service, to satisfy* wird *to give satisfaction.* — Leo Spitzer stellt den gleichen umschreibenden Ausdruck des Verbums bei Racine fest; bei dem Beispiel *porter ses pas* an Stelle von *aller* sagt er: Das Gehen wird zu majestätischem Schreiten, es ist, je würdevolleres, desto

1) Diese Gegenüberstellung entspricht der von M. Deutschbein in § 41 seines Handbuches. Dort hält er „reines" und „voluntatives" Futurum gegeneinander und sagt: „Der Voluntativus steht, wenn das zukünftige bez. voluntative Ereignis als abhängig von dem Willen des Sprechenden gedacht ist". Hierdurch wird das „subjektive" Futur Jagos treffend gekennzeichnet.

weniger selbstverständliches Gehen, vergl. deutsch „die Schritte lenken", als ob sie einem Befehl des Gehirns gehorchen müssten: so recht gehirnbeherrschte Anschauung und Ausdrucksweise[1]). — Ganz ebenso ist Jago zu verstehen, wenn er z. B. sagt: *I laid good 'scuse upon your ecstasy* (IV. 1. 80). In allen Fällen, die wir im folgenden anführen, spricht sich in dem umschreibenden Ausdruck des Verbums sowohl der nach Intensivierung strebende Subjektivismus Jagos wie auch sein „gehirnbeherrschter" Rationalismus aus. Gerade deshalb, weil Jago durch diese stilistische Eigenart zweien seiner Hauptwesenszüge sprachlichen Ausdruck verleiht — seinen Rationalismus behandeln wir im einzelnen im dritten Teil auf Seite 25 — gebührt ihr besondere Beachtung. Folgende Formen sind belegt:

I. 1. 54: *They do homage.*
72: *Throw such changes of vexations on't.*
27: *He had the election.*
110: *to do service.*
2. 4: *to do service.*
II. 3. 86: *He gives your Hollander a vomit.*
222: *It should do offence.*
242: *He did some little wrong to him.*
III. 3. 150: *That your wisdom . . from one that . . conceits, would take no notice, nor build yourself a trouble out of his . . observance.*
377: *Take note, take note!*
408: *(They) will give satisfaction.*
IV. 1. 80: *(I) laid good 'scuse upon your ecstasy.*
2. 166: *(It) does him offence.*

Demgegenüber verschwindet der Gebrauch solcher Formen bei Othello fast ganz. Es fand sich nur ein Beispiel:

III. 4. 65: *Take heed on't.*

§ 4. In der gleichen Richtung liegt die Anwendung der Nomina agentis bei Jago. Sie stehen mehr oder

1) Leo Spitzer, Die klass. Dämpfung bei Racine, Seite 397.

weniger ausdrücklich an Stelle eines Relativsatzes mit *one, who*. Die Aussage wird dabei in die Form eines Nomen, eben des Nomen agentis, gefasst, während sie im Relativsatze mit *one, who* in finiter Verbalform auftreten würde. Ebenso wie nun die Nominalform der Verbalform gegenüber von stärkerem syntactischem Nachdruck ist[1]), bekommt die ganze Aussage durch die Verwendung des Nomen agentis grösseres Gewicht. Die Aussage wird ebenso sehr intensiviert, wie sie es durch den Gebrauch des analytischen statt des synthetischen Verbalausdrucks wurde. Wir finden bei Jago eine ziemliche Menge von Nomina agentis. Besonders auffällig an ihnen ist, dass vor allem in seinen Worten Shakespeares Neubildungen von Nomina agentis[2]) festzustellen sind. Der *counter-caster* (I. 1. 31) findet sich erstmalig bei Jago. Der *moraler* (II. 3. 301) an Stelle des gebräuchlicheren *moraliser* wird erstmalig von Jago gebraucht. *Supervisor* im durchaus dinglichen, nicht übertragenen Sinne von *onlooker* ist erstmalig bei Jago belegt (III. 3. 395). Insbesondere möchten wir die Stelle II. 1. 246 hervorheben: *A slipper, and subtle knave, a finder of occassions. Slipper* ist sowohl im Oxford Dictionary wie auch in den Shakespeare-Lexica von A. Schmidt und L. Kellner als Adjektiv im Sinne von *of a shifty, unreliable character* (so im Oxford Dictionary) oder von *slippery* (so bei Schmidt) aufgefasst. Aus dem Umstand jedoch, dass hier *slipper* in paralleler Beziehung mit dem Nomen agentis *finder* verwandt ist, und weiter aus dem Umstand, dass die Folio-Ausgabe *slipper* und *and subtle knave* durch ein Komma trennt — dies Komma fehlt in der Globe-Edition! — möchten wir auch in *slipper* ein Nomen agentis erblicken im Sinne von *one, who slips*, zumal der Art Jagos die Verwendung eines solchen Nomen agentis näher liegt als die des entsprechenden Adjektivs.

§ 5. Nachdem wir mit der Untersuchung des Nomen agentis bei der Betrachtung des Nomens angelangt sind,

1) Deutschbein, Handbuch § 100.

2) Feststellungen auf Grund des Oxford Dictionary.

gehen wir ein auf den sog. Dativus ethicus. Dieser Dativ stellt die „schärfste Form des Dativus subjectivus“ [1]) dar und trägt besonders nachdrücklich die subjektive Beurteilung in den objektiven Erfahrungsinhalt hinein. Wir finden diesen Dativus ethicus, der besonders deutlich das Streben des Redenden nach Beeinflussung des Hörenden verrät, ausschliesslich in den Worten Jagos:

I. 1. 49: *Whip me such honest knave.*

II. 1. 224: *Mark me, with what violence ...*

II. 3. 84: *He drinks you your Dane dead drunk.*

---

2. Teil.

Der anschauliche Realismus Jagos.

§ 1. Unser erster Abschnitt ging aus von der Feststellung, dass Jago zwei Welten kennt: Die Welt seines subjektiven Ich in ihm und die Welt der tatsächlichen Gegebenheiten um ihn. Wir verfolgten im Einzelnen die selbstzweckliche Ich-Beschlossenheit seines Wesens und bemerkten schon im ersten Abschnitt, dass Jago die Umwelt nur als Mittel zum Zweck seiner Eigenwelt anerkennt.

Nichts wäre nun falscher, als wollte man folgern, dass Jago die Bedeutung verkenne, die die Tatsächlichkeiten für seine ich-betonte Gedankenwelt besitzen. Das Gegenteil ist richtig. Es lässt sich schlechterdings kaum ein Geist vorstellen, der seine Ich-Beschlossenheit mit anschaulicherem Blick für die Realität verbindet. Der unerhörte Erfolg seiner Niedertracht ist nicht anders zu denken als eben durch dies Mittel seiner durchdringenden „Sachen- und Seelen-Gewandtheit“ [2]). Ja, gerade diese Seite seines Wesens ist es, die ihm die Befähigung gibt zu jener in der Einleitung behandelten genialen Schauspielerkunst. Weil Jago seinen Verstand nicht nur auf den Zweck seines Subjekts richtet, sondern die Stofflichkeit der Objekte mit-

1) Deutschbein, System § 125, 3b.

2) Gundolf, Sh. W. u. W. Seite 102.

erfasst als notwendige Bedingung zur Erreichung seines Zieles, deshalb hat er Erfolg. Jago ist die fleischgewordene Niedertracht in Person, aber seine Niedertracht wäre nichts, wenn sie nicht an sich trüge jene Gewandtheit, die ihn die Ansatzpunkte seiner Niedertracht erfassen lässt. Wenn er die Materie, die Sache, den Stoff, nicht sähe, wenn er seine Sache, seinen Stoff, die Seele Othellos nicht durchschaute, so wäre seine selbstzweckliche Niedertracht wesenloser Schatten, denn ihr fehlte die rechte Möglichkeit zur Realisierung. Jagos diabolische Fähigkeit ist von Anbeginn an aufgebaut auf seiner Vertrautheit mit den Dingen, die ihn umgeben. Die Bedingungen dieser dinglichen Welt anschaulich zu erkennen, um sich real auf sie einzustellen, ist seine erkannte Aufgabe.

Wir sahen, wie die selbstzweckliche Ich-Beschlossenheit seines Wesens es nicht verfehlte, seinen Worten eine charakteristische Färbung zu verleihen. Wir werden ebenso sehen, dass sich auch der anschauliche Realismus seines Denkens in seiner Sprache ausdrückt.

§ 2. Ein Moment für die Anschaulichkeit in Jagos Sprache ergibt sich durch eine Untersuchung der Superlative. Wir stellen sie an unter dem Gesichtspunkt: Hier Klarheit, dort Deutlichkeit. Mit Deutschbein scheiden wir die Superlative in „klärende" Elative und „verdeutlichende" Superlative im engeren Sinne. Bei Jago und Othello ermitteln wir folgende Beispiele:

1. Elative.
   a) bei Jago: 13 mal: I. 3. 333, II. 1. 175 239 286 300, II. 3. 79 269 345, III. 3. 232, IV. 1. 78, IV. 2. 186 211 212, V. 1. 5.
   b) bei Oth.: 10 mal: I. 3. 76 79 134 230 236, II. 3. 7, III. 4. 76, IV. 1. 91 92 19.
2. Superlative im engeren Sinne.
   a) bei Jago: 5 mal: II. 1. 245, II. 3. 243 357, III. 3. 203 208.

b) bei Oth.: 19mal: I. 3. 85 121 298, II. 1. 191 199 200, II. 3. 7 173 208, III. 3. 132 133 188 364, IV. 2. 51 71, V. 2. 161 11 95 268 306.

Während also Othello die Superlative im engeren Sinne bevorzugt, sind Dreiviertel aller bei Jago festgestellten Formen als Elative anzusprechen. Das kann nicht wundernehmen, denn der Elativus, der das Gemeinte durch Ausfüllung seines Inhaltes heraushebt und dadurch anschaulich macht, entspricht dem Denken Jagos viel mehr als die begrifflich gegliederte Ordnung, wie sie der Superlativ im engeren Sinne in sich schliesst.

§ 3. Die gleiche Scheidungslinie, die wir bei der Durchsicht der Superlative zogen, legen wir durch die adverbialen Ausdrücke. Mit Deutschbein stellen wir den abstrakt-begrifflichen Adverbien auf *-ly (hastily)* die sog. adverbialen Ausdrücke gegenüber *(with haste)*, die der Anschaulichkeit dienen. Dazu kommt, dass der adverbiale Ausdruck durch die Doppelbeziehung auf Subjekt und Verbum, die sich ausspricht in der gleichzeitigen Wiedergabe einer Eigenschaft des Subjektes und der Art und Weise der Handlung, der ganzen Aussage ein dynamisches Gepräge verleiht[1]). Folgende Beispiele wurden festgestellt:

1. Adverbia auf *-ly*.

a) bei Jago: 36mal: I. 1. 14 44 158, I. 3. 339 355 407, II. 1. 216 221 277 280 286 303 318, II. 3. 65 244 303 324 356 361, III. 1. 38, III. 3. 149 170 212 238 395 407 413 431, IV. 1. 69 109, IV. 2. 186 212, V. 1. 53 83 99.

b) bei Oth.: 18mal: I. 2. 32, I. 3. 122 146 155 236, III. 3. 236, III. 4. 43 60, IV. 1. 7 19 113, IV. 2. 39 68, V. 2. 52 53 202 344 345.

1) vgl. Deutschbein, Kolleg über Neuengl. Syntax (Apocoinu).

2. Adverbiale Ausdrücke.

a) Jago:
I. 1. 13: *with a bombast circumstance.*
36: *Preferment goes by letter and affection, and not by old gradation.*
I. 1. 39: *I am in any just term affin'd.*
150: *The state cannot with safety cast him.*
I. 3. 328: *To have it sterile with idleness, or manured with industry.*
360: *Do it a more delicate way.*
II. 1. 224: *Mark me, with what violence she loved the ...*
II. 3. 58: *They hold their honours in a wary distance.*
84: *He drinks you, with facility, your Dane drunk.*
377: *What wound did ever heal but by degrees?*
Thou know'st we work by wit and not by witchcraft.
270: *Reputation is oft got without merit and lost without deserving.*
III. 3. 247: *He fills it up with great ability.*
251: *Note, if your lady strain his entertainment with any strong or vehiment importunity.*
IV. 1. 2: *To kiss in private?*
IV. 2. 221: *Take me from this world with treachery.*

b) Othello:
I. 3. 148: *She could with haste dispatch,*
and with a greedy ear
devour up my discourse.
I. 3. 154: *She had by parcels something heard.*
II. 3. 255: *Look with care about the town.*

Der erste Eindruck nach der Durchsicht der obigen Angaben ist der, dass Jago die adverbialen Ausdrücke offenbar bevorzugt gegenüber den Adverbien auf *-ly* und sie viel häufiger verwendet als Othello. Dieser Eindruck wird bestätigt und bekräftigt durch eine Untersuchung der einzelnen Beispiele.

Zunächst ist hervorzuheben, dass ungefähr ein Viertel aller von Jago angewandten Adverbien auf *-ly* solche der Zeit sind:

I. 3. 355: *shortly.*
II. 1. 26, III. 1. 38: *presently.*
II. 3. 356, III. 3. 407, IV. 2. 212: *directly.*
III. 3. 413: *lately.*
IV. 1. 69: *nightly.*

Othello dagegen gebraucht nur ein einziges Mal ein Adverb der Zeit:

V. 2. 52: *presently.*

Diese Tatsache ist deshalb wesentlich, weil auch sie — genau wie der oben erwähnte Umstand, dass Jago so oft mit weitgreifender Absicht und planender Schau im Futur redet — die Bedeutung der Zeit in seinem Denken hervorhebt.

Weiter ist festzustellen, dass ein grosser Teil der Adverbien auf *-ly* in den Worten Jagos zu den sog. „adjektivischen" Adverbien gehört. Es sind solche, die sich mit ihrem Wortinhalt weniger auf die Aussage des Verbums als vielmehr auf das Subjekt der Aussage oder das Instrument ihrer Durchführung beziehen. Diese adjektivischen Adverbien lassen zum Teil noch die ursprüngliche Bedeutung der Endung *-ly* aus angelsächsisch *lice* = gleich erkennen. Beispiele hierfür sind achtmal bei Jago, dreimal bei Othello festgestellt und zwar an folgenden Stellen:

Jago:

II. 3. 65: *My boat sails freely.* Mein Boot segelt gleichsam wie ein freies, als ob es frei sei. Die Beziehung auf das Subjekt ist hier eindeutig. Ebenso in folgendem Beispiel:

I. 1. 44: *Masters cannot be truly followed.* Um in diesem passiven Satze die Beziehung des Adverbs auf das Subjekt zu erkennen, wenden wir ihn aktivisch: Die Menschen können nicht als Wahre den Herren folgen. Eine ähnliche Auslegung muss

II. 1. 277: erfahren: *from what other course you please, which the time will more favourably minister.* Das Adverb bezieht sich auch hier nicht auf das Verbum, sondern auf das Objekt *course.* Das kommt klar zum Ausdruck in Gundolfs Übersetzung: „Oder welcher Weg euch sonst gefällt, wenn die Zeit einen günstigeren darbietet". Die Übersetzung Gundolfs verwendet das adjektivische Adverb unmittelbar adjektivisch.

In den folgenden Beispielen ist durch das Adverb das Instrument der Satzaussage bestimmt. Dadurch, dass das ausführende Instrument in der Hand des Subjektes liegt, ist auch hier eine Beziehung des Adverbs zum Subjekte gegeben.

I. 3. 407: *The Moor will tenderly be led by the nose,* deutsch etwa: Wir werden den Mooren mit zarter Hand an der Nase führen.

II. 3. 324: *Confess yourself freely to her* = Offenbare dich ihr mit freiem, offenen Herzen.

II. 3. 361: *Desdemona pleads strongly to the Moor* = Sie wird dem Mooren mit starkem unbeirrtem Sinn zusprechen.

III. 3. 212: *I humbly do beseech you* = mit demütigem Herzen.

III. 3. 395: *Would you grossly gape on?* Möchtet ihr mit dumm aufgerissenen Augen zusehen?

Bei Othello lassen sich ähnliche Fälle nur dreimal aufweisen:

I. 3. 236: *Most humbly bending to your state* = Indem ich mich mit ganz demütigem Herzen beuge.

IV. 1. 19: *I would most gladly have forgot it.* Ich wäre sehr froh, wenn ich es vergessen hätte.

V. 2. 53: *Confess thee freely of thy sin.* Vgl. das oben erwähnte Beispiel Jagos: II. 3. 324.

Dass Jago tatsächlich — wie aus den angeführten Beispielen hervorgeht — im Adverbium den ursprünglichen anschaulichen Vergleichsgehalt und damit auch seine Subjektsbezogenheit fühlt, zeigt sich sehr deutlich an der Stelle III. 3. 39: *I cannot think it, that Cassio would steal away so guilty-like.* Hier, wo Jago die volle Endung *-like* verwendet, ist nicht nur das Vergleichsmoment nachdrücklich hervorgehoben, sondern ebenso deutlich tritt hier in der Übergangsform zwischen adverbialem Ausdruck und Adverbium auf *-ly* die Beziehung auf das Subjekt hervor: „Ich kann nicht glauben, dass er sich so wie ein Schuldiger hinwegstehlen würde". — Auch dass er allein in seinen adverbialen Ausdrücken den deskriptiven unbestimmten Artikel verwendet, hebt die Anschaulichkeit seiner Sprache hervor: I. 1. 13: *He evades them with a bombast circumstance,* und II. 3. 58: *They hold their honours in a wary distance.*

Ausser den Zeitadverbien und den adjektivischen Adverbien lassen sich von den Adverbien auf *-ly* diejenigen Fälle loslösen, in denen das Adverb als reines Kompositionsglied verwendet wird, so wie etwa *full* in *full-voiced.* Dafür hat die Untersuchung ausschliesslich bei Jago drei Belege geliefert:

II. 1. 303: *But partly led to diet my revenge.*

Ähnlich sind auch die beiden folgenden Beispiele zu verstehen, in denen das Adverbium ein Glied des Prädikatsnomens darstellt:

I. 3. 339: *It is merely a lust of the blood* — ein blosses Gelüst des Blutes.

II. 1. 221: *She is directly in love* — *in direct love.*

Durch die drei Gruppen, die wir so von den Adverbien auf *-ly* abgespalten haben, ist bei Jago die Zahl der regelrecht adverbial gebrauchten Umstandswörter stark

vermindert worden. Ihre Zahl beträgt nur noch 15, während Othellos Rede noch 14 enthält. Gegenüber den 29 adverbialen Ausdrücken Jagos und den 5 ebensolchen bei Othello spricht dies Ergebnis eine umso deutlichere Sprache.

§ 4. Die Gruppe der adverbialen Ausdrücke wie *with haste* gibt uns Anlass zu einer weiteren Beobachtung. Wir bemerken nämlich ausschliesslich in der Rede Jagos, dass er zwei Substantive attributiv durch die Präposition *in* verbindet, nicht etwa genitivisch durch die Präposition *of*. Gewissermassen sprengt hier Jago die Geschlossenheit der Genitivverbindung; er greift auch nicht zu einem entsprechenden Adjektiv, um das Attribut zur Substanz auszusprechen; vielmehr lenkt er dadurch, dass er das Attribut durch die Präposition „in" anfügt, die Aufmerksamkeit mehr auf die beiden Nomina an sich als auf ihre Verbindung und regt so die verknüpfende Tätigkeit des anschaulichen Denkens an. Beispiele hierfür sind:

II. 3. 244: *men in rage.*
274: *a punishment more in policy than in malice.*
III. 3. 404: *wolves in pride.*
I. 1. 26: *Mere prattle, without practice, is all his soldiership.*

§ 5. Eine letzte Eigenart des Stiles, in der sich ebenfalls Jagos Anschaulichkeit zeigt, ergibt sich aus einer Betrachtung des Hendiadyoins. Zunächst die Belege:

1. Qualitatives Hendiadyoin[1]).

a) Jago: 17 mal
I. 1. 12 *his own pride and purposes.*
36 *by letter and affection.*
45 *many a duteous and knee-crooking knave.*
62 *the native act and figure of my heart.*
76 *by night and negligence.*
157 *a flag and sign of love.*

1) Beispiele zum Teil nach Schulze, Das Hendiadyoin bei Shakespeare.

I. 3. 332 *the blood and baseness.*
362 *sanctimony and a frail vow.*
409 *hell and night.*
II. 3. 234 *the clink and fall of swords.*
350 *seals and symbols.*
394 *coldness and delay.*
III. 1. 40 *converse and business.*
3. 378 *to be direct and honest.*
406 *imputation and strong circumstances..*
IV. 2. 215 *wit and jugdment.*
238 *a profit and a right.*

b) Othello: 5 mal
I. 3. 239 *accomodation and besort.*
300 *worldly matters and direction.*
II. 3. 215 *the court and guard of safety.*
IV. 1. 217 *her body and beauty.*
V. 2. 27 *heaven and grace.*

2. Quantitatives Hendiadyoin.

a) Jago: 1 mal
I. 1. 30 *be-lee'd and calm'd.*

b) Othello: 3 mal
I. 2. 27 *circumscription and confine.*
3. 80 *the very head and front.*
IV. 1. 63 *a man is a monster and a beast.*

Die Eigenart des Hendiadyoin ist die, dass es eine unterordnende Verbindung - etwa Adjektiv + Substantiv — umwandelt in eine nebenordnende: Substantiv + Substantiv. *By letter and affection* bedeutet: durch briefliche Fürsprache. Die an sich schon offene Verbindung Adjektiv + Substantiv ist hier noch offener gestaltet, dadurch dass der Attributivbegriff substantivisch wiedergegeben und so dem Substanzbegriff nebengeordnet worden ist. Ein solches Hendiadyoin, das man qualitatives nennt, entspringt also einer Neigung, die Satzaussage durch Auflösung der Synthese der Satzglieder und ihre weitgehende Nebenordnung zu veranschaulichen.

Von diesem qualitativen Hendiadyoin ist das quantitative zu scheiden: *a maiden of spirit so still and quiet,* wie es Brabantio an der Stelle I. 3. 95 gebraucht. Die beiden nebengeordneten Adjektive *still* und *quiet* besagen inhaltlich fast dasselbe. Durch den Umstand aber, dass die Eigenschaft, die sie angeben, doppelt ausgedrückt wird, wird ihre Wirkung erheblich verstärkt und mehr erreicht als etwa durch die unterordnende Wendung *very still* oder *very quiet.* Wenn also auch das quantitative Hendiadyoin die Satzglieder nebenordnet, so entspringt es doch in erster Linie nicht dem Streben nach Veranschaulichung, sondern dem Wunsche, der Satzaussage Nachdruck zu verleihen.

Es entspricht also ganz dem Charakter Jagos, dass seine Sprache das qualitative Hendiadyoin im selben Masse liebt wie sie das quantitative meidet. Mit der weiteren Tatsache, dass Othello umgekehrt das quantitative Hendiadyoin verhältnismässig sehr oft gebraucht, werden wir uns noch auseinanderzusetzen haben.

---

3. Teil.

Der Rationalismus Jagos.

§ 1. Wir haben die beiden Welten Jagos gesehen, die Welt seines Subjektes und die Welt seiner Objekte. Wir haben gesehen, wie sein Lebenszweck erfüllt ist durch seine subjektive Selbstzwecklichkeit, wie das Mittel zu seinem Selbstzweck dargestellt ist durch das Objekt. Wir haben gesehen, wie er das Objekt hellen Auges erfasst; es bleibt uns übrig zu erkennen, dass seine Selbstzwecklichkeit sich auf die anschaulich-erkannte Realität mit voller Rationalität einstellt. Es wird nicht nötig sein, diese Seite seines Charakters besonders zu entwickeln, sein berechnender Krämergeist tritt uns in allen seinen Handlungen und Worten entgegen, ist er es doch, der, wie wir schon erwähnten, den *counter-caster* völlig neuschöpft. Gundolf kennzeichnet

diesen Wesenszug Jagos mit den folgenden Worten: Immer packt sein rascher gieriger Verstand den gemeinen Stoff oder die harte Grenze. Er verendlicht, was ihm begegnet, und in seinem Munde wie in seiner Hand wird alles Leichte, Freie, Weite knollig, dinglich und massig[1]).

§ 2. In der Tat kann es kein Zufall sein, dass Jago, der „in seinem intimen Verkehr mit den höhergestellten Personen des Dramas dieser seiner Vertrauensstellung gemäss in der Regel den Blankvers gebraucht"[2]), in seinen Reden mit Cassio, Brabantio und Roderigo fast immer in Prosa spricht. Sind dies doch gerade die Stellen, wo Jago entweder mit raffinierter Rechenkunst seine Pläne schmiedet oder aber seinem „derbsten Cynismus freien Lauf"[2]) lässt. In Prosarede steigert Jago durch seine zweideutigen Worte des Hohnes Brabantios Angst um Desdemona (I. 1. 100); in Prosarede bestimmt er Roderigo, ihn nach Cypern zu begleiten (I. 3. 303), indem er sich „in seiner planen Prosa gewissermassen zur beschränkten Fassungskraft seines Gimpels herablässt"[2]); in Prosarede übertölpelt er durch seine täppisch-treuherzigen Worte Roderigo (II. 1. 215, IV. 2. 172) und Cassio (II. 3. 13 259) und weiss mit sicherem Gefühl ihnen gegenüber den „derben und kordialen Biedermannston"[3]) anzuschlagen, wenn seine Absichten die Werkzeugdienste dieser Menschen erfordern.

Zwei Stellen finden sich, wo Jago die Prosarede einmal in einer Aside-Bemerkung (II. 1. 168) und dann sogar Othello gegenüber (IV. 1. 179), verwendet. Beide Stellen sind gleicherweise bemerkenswert; die Aside-Bemerkung nicht nur „der grobsinnlichen Glossen wegen, mit denen Jago Cassios und Desdemonas freundliches Zwiegespräch begleitet"[3]), sondern ebenso und im besonderen der Fähigkeit niederträchtiger Berechnung wegen, mit der er in der nichtssagenden Art der Begrüssung Desdemonas durch

1) Gundolf, Sh. W. u. W. Seite 137.

2) Delius im Shakespeare-Jahrbuch, V. Jahrgang Seite 262.

3) Ebendort Seite 263.

Cassio die Möglichkeit erkennt, die beiden bei Othello zu verdächtigen, der Sicherheit des Blickes wegen, mit dem er hier gleichsam aus einem Nichts heraus den Weg sieht, der zur Erfüllung von Othellos Schicksal führen wird und — wie es die Entwicklung lehrt — auch führt. — Und die zweite Stelle ist deshalb bemerkenswert, weil sie die einzige ist, wo Jago Othello gegenüber Prosa verwendet, und weil hier gleicherweise Othello selbst zum ersten und einzigen Male mit seinen Worten in Prosa verfällt. Es ist die Stelle, von der Gundolf folgendes sagt: Die Macht über sich selbst verliert Othello nur einmal, bezeichnenderweise beim einzigen sichtbaren Beweis für Desdemonas Untreue; als Cassio der Bianca das Tuch einhändigt, da bricht er in Krämpfen nieder[1]). Es ist die Stelle, an der die Berechnung Jagos ihren unerhörtesten Erfolg zeitigt, an der Othello der Sinnlosigkeit überantwortet wird und der Schöpfer seines Schicksales die letzten Schachzüge tut.

§ 3. Im Munde dieses Jago verwundert nicht der häufige Gebrauch von *to think* und *to seem*, wovon das letztere ihm allein vorbehalten ist. *Why* und *what* — als Interjektionen seiner Rede eingestreut — sprechen mit anschaulicher Deutlichkeit von seiner nach Ursache und Beweis fragenden nüchternen Vernunft. Und aus dieser Seite seines Wesens erklärt es sich, dass die Substantive *wit* und *will* sich ausschliesslich bei ihm im intensiven Plural finden:

Wits: I. 3. 364.
Wills: I. 3. 324 330 353.

So wie sich darin das Gewicht ausdrückt, das Jago auf seinen Witz und Willen legt, so erkennen wir den unwillkürlichen inneren Anklang seines Wesens, wenn allein er *knavery* und *nature* im sächsischen Genitiv verwendet[2]).

§ 4. Ein Letztes ist hier als Ausdruck von Jagos Rationalismus zu besprechen, das sind die Kausalsätze,

1) Gundolf, Sh. W. u. W. Seite 119.
2) Oth. II. 1. 321, III. 3. 146.

seine eigentliche Domäne. Es handelt sich hier um eine Ureigenheit der Jagoschen Rede, denn eben Jago I, der Wahre, den wir in dem einleitenden Abschnitt von Jago abspalteten[1]), hat die Kausalsätze besonders gern. In seinen Reden wimmelt es nur so von *for, if* und *though*. Besonders bemerkenswert ist es, dass wir aus seinem Munde Kausalkonjunktionen hören, die sich sonst im ganzen Schauspiel nirgends fanden: *because*, causales *as* und *since, sith.*

1) vgl. Seite 2 ff.

II. Hauptabschnitt.

Othello.

1. Teil.

Othellos Einfühlungsvermögen.

§ 1. Während uns die charakterliche Anlage Jagos, die klare Scheidung, die wir bei ihm zwischen Ich und Umwelt vornehmen konnten, die Aufdeckung der Beziehungen zwischen seinem Charakter und seiner Sprache erleichterten, erschwert uns Othello durch den Widerstand, den sein Charakter einer ähnlichen Zergliederung entgegensetzt, das Eindringen in die Eigenart seiner Sprache. Nicht nur, dass der Richtungsbereich seiner Gedanken nicht im mindesten durch die Worte Ich und Umwelt erfasst ist, sondern eine transzendentale Bezogenheit in sich schliesst, es kommt hinzu, dass diese drei Welten in Othello ein unlösbares Ganzes bilden, das sich der Aufteilung notwendig widersetzen muss. Das gilt insbesondere für das Wesen seines Verhältnisses zu Desdemona, dem aus der Dämonie Othellos eine überpersönliche, sogar numinose Bedeutung erwächst. „Personen können sich nicht im Ernste durchdringen", sagt R. Otto[1]), „können nicht zur einschliessenden Sfäre füreinander werden . . . . solche Verhältnisse sind, am Persönlichen gemessen, durchaus irrationale". Allerdings, ohne die gläubige Bezogenheit Othellos zu Desdemona und der Idee ausgleichender Liebe, ohne dass er vertrauend die Einheit seiner selbst und Desdemonas als Verwirklichung erlebt in einer Welt, die ihnen beiden ihr wesenhaft Persönliches enthüllt, ohne die Totalität der Erfassung von Subjekt, Objekt und Idee wäre

1) R. Otto, Aufsätze, Seite 45.

Othello nichts. Und als die Niedertracht Jagos es erreicht, die Totalität zu sprengen, erfüllt sich Othellos Schicksal in einer dumpfen Sinn- und Seinsentleerung.

§ 2. Der Charakter Othellos verlangt es, dass wir, um ihn zu erfassen, ausgehen (statt von der Trennung) von der Einheit der Welten. Er ist ein Mensch, der wie Th. Lipps[1]) es ausdrückt, in einem objektiven, von aussen Gegebenen ein inneres Verhalten oder Tun unmittelbar in voller Einheit erlebt, ein Mensch, dessen Abenteurertum beispielsweise „keine subjektive Haltung, sondern objektive Haltung ist"[2]) . . Eben wenn wir denken an Othellos Bericht über sein bisheriges Leben, wo wir hören von den Stürmen und Fährnissen seiner weiten Fahrten, wenn wir daran denken, dass alles dies kein „wolkiger Schwall, sondern wirkliche Exotik des Weltfahrers"[3]) ist, so wird ersichtlich, was Gundolf mit der objektiven Haltung von Othellos Seele begreift. Sie meint das Gleiche wie Deutschbeins Auslegung des objektiven Denkens, von dem er sagt: Bei objektivem Denken unterscheidet der Sprechende weniger zwischen dem eigenen Bewusstsein und dem ihm objektiv gegebenen Erfahrungsinhalt, er geht völlig in diesem auf[4]).

Von diesem Vermögen objektiver Einfühlung, die, wie wir besonders betonen müssen, das genaue Gegenstück von Jagoscher Ichbezogenheit ist, gibt die Sprache Othellos ein beredtes Zeugnis. Es ist das Verdienst einer Untersuchung von Hildegard Harz[5]), das periphrastische *do* in Shakespeares Prosa als Zeichen objektiven Denkens im Sinne der Einfühlung aufgezeigt zu haben. In Anlehnung an ihre Methode verfolgen wir ihre Wege in den Worten Othellos, um zu erkennen, dass auch sie die Einheit der Welten erfassen.

---

1) Zitiert nach H. Harz, Die Umschreibung mit *do*, Seite 3.
2) Gundolf, Sh. W. u. W. Seite 120.
3) ebenda.
4) Deutschbein, System Seite 268.
5) Hildegard Harz, Die Umschreibung mit *do* in Shakesp. Prosa.

I. 3. 151 ff.:

(I) found good means
To draw from her a prayer of earnest heart
That I would all my pilgrimage dilate.
I did consent
And often did beguile her of her tears
When I did speak of some distressful stroke
That my youth suffer'd.

Die Stelle stammt aus den Worten Othellos über das Werden seiner und Desdemonas Liebe: Sie bat mich zu erzählen, und ich sagte zu, es war ihr Wunsch, sie hatte mich ja drum gebeten.

I. 3. 125:

I'll present
How I did thrive in this fair lady's love.

Wenig später sagt er, wie es ihm gelang: *She loved me for the dangers I had passed, and I loved her, that she did pity them.* Form- und Inhalt von Othellos Worten zeigen die Natur seiner und Desdemonas Liebe: weil sie die Fährnisse seines Daseins erfühlt, vertraut er sich ihrer Liebe.

III. 3. 91:

I do love thee! and when I love thee not,
Chaos is come again.

Bemerkenswert, dass er hier, wo er es ausspricht, dass ohne Desdemona sein Leben zum Chaos wird, das umschreibende *do* meidet, nachdem er es gerade vorher gebrauchte und damit kundgab, wie er sein Ich mit Desdemona verkettet fühlt. Die eigentümliche sprachliche Fassung dieser wenigen Worte erfasst die ganze Tragödie des dämonischen Menschen, der an die Allmacht der Liebe glaubt und in ihr an die Lösung vom Banne chaotischer Getriebenheit[1]).

---

1) vgl. hierzu Deutschbein, Handbuch § 27, 3 Anm. 2: „Man vergleiche Hamlet III. 1. 116 (Hamlet zu Ophelia): *I did love you once* im Gegensatz zu III. 1. 120: *I loved you not.* In der Auslassung des *do* im zweiten Falle liegt die ganze Opheliatragödie beschlossen".

Als seine Tragödie sich erfüllt, lässt er uns nochmals einen Blick tun in das Wesen seiner Liebe:

V. 2. 16:

Ah, balmy breath, that dost almost persuade
Justice to break her sword!

Merkst Du es denn nicht, dass Du mir fast das Schwert aus der Hand nimmst, mir dem gerechten Rächer? „Liebe, Erbarmen, Mitleid, Hilfswilligkeit: alles ‚natürliche' Momente allgemeiner seelischer Erfahrung"[1]), erschöpfen nicht das Wesenhafte seiner Liebe, sie hat „tief irrationale Momente in sich", ihre Beseligung birgt „das Geheimnis erlebter Gottheit", und das Schauervolle seiner Unseligkeit, die sein Seligkeitserlebnis in rasende Sinnverwirrung wendet, erschüttert nicht nur sein „Getröstetsein, sein Zuversichthaben, sein Liebesglück", sondern allen irrationalen Bezug, der sich an die Realität von Desdemonas Erscheinung knüpft, und mit ihr wankt der transcendente Wert der Gerechtigkeit.

Denn ich bin gerecht, ich begehe keinen gemeinen Mord, denn

V. 2. 136:

Cassio did top her, ask thy husband else.
O, I were damn d beneath all depth in hell.
But that I did proceed upon just grounds
To this extremity.

Und V. 2. 210: *Jago knows*
(and) Cassio confess'd it:
And she did gratify his amorous works
With that recognizance and pledge of love
Which I first gave her.

Jawohl, Jago und Cassio wissen es ja ganz genau, Du bist schuldig, und ich bin gerecht.

Und wenn Du Deine Schuld auch leugnetest, „es rückte und hemmte nicht den festen Plan, worunter ich

1) R. Otto, Das Heilige, Seite 44.

erstöhne", *that I do groan* V. 2. 56. „Erstöhne" sagt Gundolf, denn Othellos wilder Schmerz und fester Plan sind eins, und die Gnade der Befriedung in der ausgleichenden Liebe des verstehenden Weibes hat sich ihm versagt.

V. 2. 63:

O perjured woman! Thou dost stone my heart!

Trotz des Fluches: merkst Du es denn nicht, wie sehr Du die Idee der Liebe kränkst?

Wir erkennen, wie sein wildbewegtes Dasein ein untrennlich wesenhaft mit ihm verbundenes Element seines Lebens bildet:

I. 3. 232:

I do agnize
A natural and prompt alacrity
I find in hardness, and do undertake
These present wars against the Ottomites.

Und ebenso I. 3. 145:

I spoke of
The Anthropophagi and men whose heads
Do grow beneath the shoulders.

Wir merken, wie über alle Massen das Trugwerk Jagos von Erfolg gekrönt ist und er Othello in die Fäden seines Netzes verstrickt.

III. 3. 108: *Thou dost mean something.*
132: *Speak to me . . . as thou dost ruminate.*
142: *Thou dost conspire against thy friend.*
144: *Now do I see it is true.*
II. 3. 247: *Thy honesty doth mince the matter.*

Überall hören wir aus seinen Worten die Verzweiflung: Ich fühle es ja, ich weiss es, dass Du, Jago, recht hast.

Ja, er ist in seine Hände gegeben:

IV. 1. 192: *O! she might lie by an emperor's side and command him task.*

Jago: *Nay, that's not your way.*
Oth.: *Hang her! I do but say what she is.*
Du hast ja recht, ich sage ja aber auch nur . . .

Und dann die Reihe von Stellen, wo er das umschreibende *do* nach der conditionalen Konjunktion *if* setzt, Stellen, aus denen man es jedesmal herausklingen hört: Stellt es Euch vor, was geschieht,

if I do but lift this arm . . . II. 3. 208.
if I do obey . . . I. 2. 87.
if I do prove her haggard . . . III. 3. 260.
if thou dost slander her and torture me . . . III. 3. 368.

§ 3. Das mag genügen, um das umschreibende *do* in der Rede Othellos zu kennzeichnen. Ein Besonderes ist dabei noch hervorzuheben. In all den Fällen, die wir eben einzeln besprochen haben, handelt es sich, wie Th. Lipps es ausdrückt, „um ein Tun der Phantasie. Freilich wieder um ein besonders geartetes. Die besondere Art ist bezeichnet durch den Begriff der Einfühlung“[1]). Von dieser Einfühlung, einer Funktion der Phantasie also, unterscheidet Th. Lipps eine einfühlende Funktion des Verstandes, die er intellektuelle Einfühlung nennt und die sich ausdrückt beispielsweise in meiner Billigung fremden Urteils, in der Übereinstimmung oder Einstimmigkeit meiner und eines anderen[2]). Es ist sehr bemerkenswert, dass diese intellektuelle Einfühlung sich in Othellos Worten nur vier Mal durch das umschreibende *do* ausdrückt.

Das erste Beispiel finden wir, als Jago mit seiner planmässigen Vergiftung bei Othello einsetzt:

III. 3. 113:

Thou didst contract and purse thy brow together
As if thou then hadst shut up in thy brain
Some horrible conceits.

---

1) zitiert nach Harz Seite 4.
2) zitiert nach Harz Seite 51.

Das letzte Beispiel finden wir, als Othellos Besessenheit einer sinnraubenden Entleerung Platz gemacht hat.

V. 2. 300:

Cassio: *Dear general, I never gave you cause.*
Oth.: *I do believe it, and I ask your pardon.*

Und die beiden restlichen Beispiele fanden wir ausgerechnet in Othellos Erzählung von dem Taschentuch:

III. 4. 56: *That handkerchief*
Did an Egyptian to my mother give.

Und einige Zeilen weiter:

The worms were hallow'd that did breed the silk.

Ein kleines stilistisches Zeichen verrät den bedeutungsvollen Wert, den für Othello das Taschentuch als Symbol für das Schicksal seiner Liebe hat.

§ 4. Die objektive Einfühlung, die sich in Othellos Verwendung des umschreibenden *do* ausspricht, wird völlig klar werden auf dem Hintergrund des Gebrauches von *do* durch Jago, den wir einer kurzen Untersuchung unterziehen.

Wir gehen dabei aus von den Feststellungen im dritten Akt. Bis auf einen einzigen Fall[1]) ist von ihm dort jedes umschreibende *do* in der Wechselrede mit Othello gebraucht. Wir erinnern uns, welche Bedeutung dieser Akt, zumal seine dritte Scene, für das Schicksal Othellos hat, und hören Jagos Worte:

III. 3. 202: *Look to your wife!*
In Venice they do let heaven see the pranks
They dare not show their husbands.

Hier wird Jagos unergründliche Niedertracht ersichtlich, denn dieses ist der Gehalt des *do:* Du weisst doch genau so gut wie ich, wie die Dinge stehen. Muss ich es Dir denn wirklich noch erst sagen?

Und ebenso III. 3. 392:

I do repent me that I put it to it.

---

1) Oth. III. 3. 329.

Du weisst ja, wie treu ich Dir ergeben bin! Und innerlich frohlockt er, denn er naht sich seinem Ziele mit unheimlicher Eile.

Und der Gipfel seiner Schamlosigkeit wird erreicht:

III. 3. 465: *You elements, that clip us round about*
Witness, that here Jago doth give up
The execution of his wit, hands, heart,
To wrong'd Othello's service!

Und Othello glaubt diese nicht zu überbietende Bosheit gemeinen Schwindels.

Wir haben nur einige der charakteristischen Fälle hervorgehoben. Ebenso wie mit Othello verfährt Jago natürlich auch mit den übrigen. So sagt er zu Roderigo:

IV. 2. 209: *Why, now I see there's mattle in thee, and even from this instant do build on thee a better opinion than ever before.*

Von Jago selbst aus ist der Sachverhalt nicht so; er hält den Roderigo noch immer für nichts weiter als ein Werkzeug. Aber weil dieser das nicht merken soll, denkt er seinen eigenen Bewusstseinsinhalt für Roderigos Standpunkt der Betrachtung um[1]).

Oder noch krasser auch zu Roderigo:

I. 1. 61: *For when my outward action doth demonstrate*
the native act and figure of my heart
In compliment extern . . .

Wer wird auch solchen Unsinn glauben!

Das Merkwürdigste bietet in diesem Zusammenhang die Stelle

II. 1. 295: *That Cassio loves her, I do well believe it.*
. . . . . .
The Moor
Is of a constant-loving noble nature,
And I dare think, he'll prove to Desdemona
A most dear husband. Now I do love her too

1) Harz Seite 43.

Not out of absolute lust, though peradventure
I stand accountant for as great a sin,
But partly led to diet my revenge,
For that I do suspect the lusty Moor
Hath leap'd into my seat the thought whereof
Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards.

Das ist eine von den Stellen, von denen Gundolf sagt: Die Vorwände, womit Jago gelegentlich sein Tun vor sich selbst beschönigt, glaubt er selbst nicht, und ihr fadenscheiniger Lug nimmt ihm nur noch die letzte Grossheit des Trotzes . . sie machen ihn gemein mit den Dutzendwichten, die sich der Moral anbiedern müssen[1]).

Alle Beispiele, die wir bisher bei Jago besprochen haben, sind tatsächlich erfasst, wenn man sie die Anbiederung eines Wichtes nennt; mit diesem Worte ist die Art seiner phantasievollen Einfühlung hinreichend gekennzeichnet. Sie lässt abermals das Genie seiner Schauspielkunst erkennen, denn im Grunde ist ihm die phantasievolle Einfühlung wesensfremd. Aber dadurch, dass er sie anbiedernd zu nutzen versteht, erreicht er sein Ziel: Othello und Desdemona, Cassio und Roderigo, alle werden heillos verstrickt.

Viel eher als die eben besprochene phantasievolle Einfühlung entspricht dem Wesen Jagos die intellektuelle Einfühlung, denn dort entspricht dem Eingefühlten eine Realität am Objekt[2]). Und bemerkenswerterweise findet sich das *do* der intellektuellen Einfühlung bei Jago ausgerechnet an den Stellen, wo er in Selbstgesprächen oder in der Rede mit Roderigo den Schleier über seinem Wesen fallen lässt (Jago I!), z. B.

II. 3. 358: *When devils will the blackest sins put on,*
They do at first with heavenly shows.

---

1) Gundolf Seite 104.

2) Das braucht ja bei der phantasievollen Einfühlung, die einfühlt nur, was sie fühlt, keineswegs der Fall zu sein. Wir erkannten es an dem Beispiele Othellos. Vgl. hierzu Harz Seite 21.

Und ich tue es mit ihnen, denkt er sich dabei und fügt dementsprechend hinzu: *As I do now.*

Oder die Stelle, wo er gewissermassen ein Selbstbekenntnis ablegt:

I. 1. 49: *Others there are*
Who . . . .
Do well thrive by them and when they have lined their coats,
Do themselves homage: these fellows have some soul
And such a one do I profess myself.

Auch hier bestätigt das angefügte *Such a one do I profess myself* die Billigung des Voraufgehenden, die sich schon in dem zweimal verwandten umschreibenden *do* kundgab.

Am Schlusse heben wir noch hervor, dass die Umschreibung des bejahten Imperativs mit *do*, der ein Ausdruck grösserer Höflichkeit ist[1]) und von Othello kein einziges Mal verwandt wird, in Jagos Worten fünf Mal auftaucht: II. 1. 215 268, II. 3. 128, IV. 1. 57 291; und zwar im Gespräche mit einem Diener, mit Roderigo, Montano, Cassio und Lodovico, immer also gegenüber solchen Personen, auf die er glaubt, durch solche Redeweise Eindruck machen zu können. So ist auch diese stilistische Eigenheit ein Ausfluss seiner Wesensart.

2. Teil.

Othellos Fülle und Weite.

§ 1. Um das Wesen Othellos zu verstehen, sind wir ausgegangen von seiner Einheit der Weltenschau. Wir haben gesehen, wie sie sich offenbart in seinem Vermögen der Einfühlung in die Objekte ausser ihm. Es wäre falsch, wollten wir aus diesem seinem Vermögen auf eine Sachen- und Seelengewandtheit schliessen, ähnlich wie wir sie bei Jago beobachteten. Das Gegenteil ist richtig: Othello ist

1) Harz Seite 76.

der „Sachen- und Seelenfremdling", das „Wesen anderer Art"[1]). Ganz abgesehen davon, dass Einfühlung, so wie wir sie bei Othello als phantasievolle Einfühlung beobachtet haben, nichts gemein hat mit Realitätenschau, sondern sich einfühlt eben nur in das, was sie fühlt, und durchaus nicht in das, was ist, ganz abgesehen davon gibt gerade sein Vermögen der Einfühlung seiner Seele eine solche Weiträumigkeit und Fülle, dass sie sein Auge der Nähe entfremdet. Und diese dem Dinglichen entfremdete Weite enthüllt sich uns auf Schritt und Tritt: in seinen weiten Fahrten — er ist es ja auch, der von *my travel's history* spricht (sächsischer Genitiv I. 3. 139!), in den kriegerischen Stürmen, die er erlebte, in seinem Feldherrngenius, in seiner Liebe zu Desdemona und am erschütterndsten in seinem unwandelbaren Vertrauen auf seinen Henker, erschütternd, denn er kann sich, wie Gundolf sagt, nicht einfühlen in die Tücke, die ihn hündisch treu oder bärenhaft täppisch angeht[2]).

§ 2. Aus der Weiträumigkeit von Othellos Seele, die seinem Fühlen und Handeln den ausholenden Schwung bis in die Spitzen der Extreme mitteilt, ist es zu verstehen, dass er den klassifizierenden Superlativ im engeren Sinne ebenso gern verwendet, wie er den anschaulichen Elativ vermeidet[3]), dass wir adverbiale Ausdrücke und adjektivische Adverbien selten bei ihm finden im Vergleich zu den abstrakt-begrifflichen Adverbien auf *-ly*[4]). Und in derselben Weise ist in seinen Reden das quantitative Hendiadyoin zu begreifen[5]).

Das Betontzugespitzte, das Othellos Worte kennzeichnet, rührt von solchen sprachlichen Eigenheiten her, die durch die Zuspitzung, oft sogar Überspitzung

1) Gundolf Seite 107.

2) Gundolf, Sh. W. u. W. Seite 121.

3) Vgl. die Aufstellung auf Seite 17.

4) ebenso auf Seite 18.

5) ebenso auf Seite 23 ff.

des gemeinten Inhaltes auf begriffliche Abstraktion hinzielen.

Wir greifen zurück auf unsere Auseinandersetzung mit Jagos Gebrauch von Beteuerungen und auf die dort zusammengestellten Beispiele[1]). Wir entsinnen uns, dass zwar die formelhafte Wortbeteuerung im Vergleich zum durchschnittlichen Gebrauch nicht allzuoft von Othello verwandt wird, umso häufiger aber die aus voller Seele kommenden Satzbeteuerungen. Und in wessen Namen beteuert und verdammt Othello? So oft im Namen des Himmels und der Treue wie beim Teufel und der Hölle, und er und Emilia sind die einzigen, die mit vollem Bewusstsein fluchen: *Damn her lewd minx, damn her!*[2]). Seine Seele „schwingt weit, auch abwärts, die steigernde Gewalt seines Wesens wirkt auch ins Niedere"[3]).

§ 3. Der Weite seines Herzens „war Desdemona der Inbegriff all der holden Mächte, die ihn mit Himmel und Hölle verknüpften"[4]). Kaum aber fühlt er in ihrer Liebe die beseeligende Erhebung verwirklichter Einheit, in der er sterben möchte vor höchster Glückseligkeit, da beschleicht ihn Unruhe, fast Furcht vor unbekanntem Schicksal[5]). Sein Ahnen chaotischer Mächte, die eingreifen in seine Schicksalsgestaltung, sein Gefühl, getrieben zu sein von unbekannten Gewalten in unbekannte Weiten, gibt selbst dieser Stunde seines einzigen Glückes ein Gran der Qual. Und dies Gefühl der Getriebenheit, ein Wesenszug seines Charakters, so elementar wie sein Ziel der Einheit der Welten, gibt seiner Sprache ihre sich oft überstürzende Lebhaftigkeit. Wie oft unterbrechen erregte Ausrufe seine Rede, zumal solche, die ihm als abgerissene Sätze in un-

1) Vgl. die Aufstellung auf Seite 3 ff. und 6 ff

2) Oth. III. 3. 475.

3) Gundolf, Sh. W. u. W. Seite 138.

4) ebenda Seite 116.

5) Vgl. Oth. II. 1. 190 ff.

vollständiger Form entfahren[1]). Wie oft verwendet er den absoluten Infinitiv![2]). Und dahin passt es recht, dass er

1) Folgende Beispiele bei Othello:

III. 3. 190: *Away at once with love and jealousy!*
IV. 1. 198: *So delicate with her needle!*
204: *Of so gentle a condition!*
207: *Yet the pity of it!*
214: *With mine officer!*
201: *Of so high and plenteous wit!*
2. 72: *What committed!*
76: *Committed! What committed!*
80: *What committed!*
V. 2. 114: *Roderigo kill'd! Cassio kill'd!*

2) Folgende Beispiele des absoluten Infinitivs:

a) Jago:

I. 3. 340: *Come, be a man: drown thyself! drown cats and blind puppies!*
400: *How, how? — Let's see: —*
After some time, t'abuse Othello's ear . .
II. 3. 391: *I'll set her on;*
Myself the while to draw the Moor apart,
And bring him jump when he may Cassio find
Soliciting his wife: — ay, that's the way.
III. 3. 136: *Utter my thoughts? Why, say they're vile and false?*
IV. 1. 2: *What, to kiss in private?*
61: Oth.: *Dost thou mock me?*
Jago: *I mock you!*
185: *And to see how he prizes the foolish woman!*
V. 1. 63: *Kill men i'the dark! Where be these bloody thieves?*

b) Othello:

II. 3. 215: *What! in a town of war,*
To manage private and domestic quarrel!
III. 4. 34: *Well, my good lady. — (Aside) O, hardness to dissemble! —*
IV. 1. 1: Jago: *Will you think so?*
Oth.: *Think so, Jago!*
6: *Naked in bed, Jago, and not mean harm!*
35: *Lie with her! lie on her! — We say lie on her, when they belie her. — Lie with her! that's fulsome. — Handkerchiefs — confessions — handkerchief! — To confess, and be hanged for his labour; — first to be hanged, and then to confess. — . . . pish! noses, ears, and lips. — Is't possible? — Confess — Handkerchief!*

IV. 1. 7/8 die syntaktische Ordnung des Satzes vollständig sprengt: *They that mean . . . the devil their virtue tempts.*

V. 1. 198: *Hang her! I do but say what she is.*
211: *I will chop her into messes: — cuckold me!*
2. 53: *But, alas, to make me*
A fixed figure for the time of scorn!
60: *The fountain from the which my current runs,*
Or else dries up: to be discarded thence!
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in!

III. Hauptabschnitt.

Vergleiche und Metaphern.

In den voraufgehenden Abschnitten haben wir die Charaktere Jagos und Othellos entwickelt und in ihrer Sprache ein Abbild ihrer Wesensart zu erblicken versucht. Wir haben uns dabei im grossen und ganzen beschränkt auf die Betrachtung syntaktischer Erscheinungen, nur mit der Heranziehung von Beteuerungen und Ausrufen griffen wir schon in das rein stilistische Gebiet herüber. Die Untersuchung hat uns bei Jago und Othello zur Feststellung von Entsprachen ihres Stiles und ihres Charakters geführt, die wir erfassen mit den Begriffen Subjektivismus, Realismus und Rationalismus bei Jago, Einfühlungsvermögen, Weite und Fülle bei Othello. Diese Linien verfolgen wir weiter bei unserer Betrachtung der rein stilistischen Erscheinungen der Vergleiche und Metaphern.

1. Teil.

Die Vergleiche.

§ 1. Wir stellen zunächst die Beispiele zusammen, wo wir in den Reden Jagos und Othellos Vergleiche gefunden haben, und zwar teilen wir sie in folgende Abschnitte:

Vergleiche von Konkretem

A. mit Konkretem,
B. mit Abstraktem,
C. mit Kosmisch-Metaphysischem.

Ebenso Vergleiche von Abstraktem

A. mit Konkretem,
B. mit Abstraktem,
C. mit Kosmisch-Metaphysischem.

A. Vergleiche mit Konkretem.

1. Konkretes.

a) Jago. I. 1. 26: The toged consuls can propose as masterly as he. I. 1. 47: A knave wears out his time like his master's ass. I. 1. 75: With like timorous accent and dire yell as when fire is spied. I. 2. 14: His voice is as double as the duke's. I. 3. 354: The food that is to him as lucsious as locusts, shall be to him as bitter as coloquintida. I. 3. 407: He will be led as asses are. II. 1. 170: He takes her by the palm: ay, well said, whisper: with as little a web as this will I ensnare as great a fly as Cassio. II. 3. 53: He will be as full of quarrel and offence as my young mistress' dog. II. 3. 180: Friends in terms like bride and groom. II. 3. 243: Cassio did wrong as men in rage strike . . . III. 3. 210: She seels her father's eye as oak. III. 3. 404: Men are as prime as goats, as salt as wolves, as hot as monkeys. III. 3. 423: He kisses as hard as if he plucked up kisses. IV. 1. 62: Bear your fortune like a man.

b) Othello. III. 4. 66: Make the handkerchief a darling like your . . eye. IV. 2. 66: I esteem thee honest as summer flies are . . . V. 2. 4.: The skin smooth as monumental Alabaster. V. 2. 94: She is still as the grave. V. 2. 134: She is false as the water. V. 2. 273: Thou art pale as thy smock. V. 2. 347: He threw a pearl away like the base Indian. V. 2. 350: His eyes drop tears as fast as Arabian trees their gum.

2. Abstraktes.

a) Jago. I. 1. 56: For, sir, it is as sure as you are Roderigo: Were I the Moor, I would not be Jago. II. 1. 306: The thought gnaws like a poisonous mineral. III. 3. 329: Conceits burn like mines of sulphur. IV. 1. 101: As he shall smile, Othello shall go mad.

b) Othello. III. 3. 453: Like to the Pontic sea . . even so my bloody thoughts. III. 3. 387: Her name is as black as my own face.

B. Vergleiche mit Abstraktem.

1. Konkretes.

a) Jago. III. 3. 405: Man are as gross as ignorance made drunk.

b) Othello. III. 3. 106: He echoes me as if there were some monster in his thought. III. 3. 114: Thou didst contract . . thy brow together as if thou hadst shut up some horrible conceit.

2. Abstraktes.

a) Othello. I. 2. 23: As proud a fortune as this that I have reached.

C. Vergleiche mit Kosmisch-Metaphysischem[1]).

1. Konkretes.

a) Jago. II. 3. 348: She is as fruitful as free elements. III. 4. 134: I have seen the cannon when it hath . . . like the devil from his very arm puff'd his own brother.

b) Othello. IV. 2. 35: Come, damn thyself, lest being like one of heaven . . . IV. 2. 39: Thou art false as hell. V. 2. 276: Cold, cold, my girl! Even like thy chastity.

2. Abstraktes.

a) Jago[2]). I. 1. 155: I hate him as I do hell-pains. I. 1. 322: Trifles light as air. I. 1. 323: Confirmations strong as proofs of holy writ.

b) Othello. III. 3. 275: It is destiny unshunnable as death. III. 3. 387: Her name is as fresh as Diana's visage. IV. 1. 21: Thou saidst . . O It comes o'er my memory as doth the raven o'er the infected house. IV. 2. 66: Patience, look grim as hell.

---

1) In dieser Gruppe sind zusammengefasst alle Vergleiche mit kosmisch-metaphysischem Bezug, also solche mit Himmel und Hölle, Tod und Elementen usw.

2) Besonders bemerkenswert ist es, dass in diesen drei Beispielen Jagos die Abstrakta im Plural gebraucht sind. Diese konkretisierenden Plurale rücken die Abstrakta schon ganz nahe heran an die Gruppe I der Konkreten.

§ 2. Pongs sagt über den Vergleich: Die Figur des Gleichnisses öffnet sich einem doppelten Ziel: Sie verknüpft Dinge, die ihrem Wesen nach, ihrem Sein nach einander zugeordnet sind, aber sie verknüpft sie unter dem Blickpunkt eines Menschen, der vergleicht[1]). Untersuchen wir die Vergleiche Jagos und Othellos zunächst auf das erste der hier angegebenen Merkmale, auf das Hervorschimmern objektiver Zusammengehörigkeiten.

Dadurch, dass wir in den beiden ersten Gruppen der obigen Zusammenstellung Abstraktes und Konkretes gegeneinandergestellt haben, sind die Vergleiche in zwei entgegengesetzte Lager geschieden. Betrachten wir als erstes den Vergleichsgegenstand, mit dem verglichen wird, so zeigt Jago in fast allen Fällen den Vergleich mit Konkretem. Die einzige Ausnahme, wo er mit Abstraktem vergleicht, die Stelle: *Men are gross as ignorance made drunk*[2]), bestätigt ganz und gar die aus allen übrigen Beispielen hervorgehende Neigung Jagos zur Konkretisierung, denn hier ist das Abstraktum *ignorance* durch die Beifügung *made drunk* durchaus fasslich und dinglich geworden. Anders Othello: Er vergleicht in einem Drittel aller Fälle mit Abstraktem.

Wenn wir dem entgegenhalten, was in den Gleichnissen verglichen wird, so beobachten wir, dass Jago wie Othello in den weitaus meisten Fällen Konkretes vergleichen. Dabei ist aber zu berücksichtigen, dass dies Konkrete bei Jago bis auf den einzigen oben erwähnten Fall mit Konkretem in Beziehung gesetzt wird, während es in den sieben Beispielen Othellos zwei Mal mit Abstraktem verglichen wird. Nimmt man hinzu die vier Beispiele, an denen Jago Abstraktes mit Konkretem vergleicht, so lässt sich für die extremen Fälle sagen, dass Jago das Begrifflich-Losgelöste durch das Sinnenfällige veranschaulicht, wohingegen Othello das Unanschaulich-Abstrakte ins Gleichnis hineinzieht, um Konkretes darzustellen.

1) Pongs Seite 151.
2) Oth. III. 3. 405.

In diesen Fällen extremen Auseinandergehens „objektiver Zusammengehörigkeiten" lässt sich die Verschiedenartigkeit der Gleichnisse Jagos und Othellos erkennen. Diese Beispiele sind uns wesentlicher als die, wo die beiden Konkretes mit Konkretem vergleichen, wo also „objektive Zusammengehörigkeiten" ersichtlich „hervorschimmern"; sie sind uns wesentlicher deshalb, weil sie zeigen, dass Jago die anschauliche Welt der Gegebenheiten heranholt und mit ihr das Begriffliche erhellt, dass Othello aber Umwelt und Idee, Konkretes und Abstraktes verwoben sieht.

Das wird bestätigt durch die dritte Gruppe der obigen Aufstellung, durch die Vergleiche mit Kosmisch-Metaphysischem. Es ist schon bedeutungsvoll, dass derartige Vergleiche bei Othello ebenso oft vorkommen wie die der beiden ersten Gruppen zusammen, während sie bei Jago etwa den vierten Teil ausmachen. Aber in den Vergleichen Othellos zeigt sich auch die Eigenart seiner Beziehung zur metaphysischen Sphäre. Er, der Desdemona an der gleichen Stelle antithetisch mit Himmel und Hölle in Vergleichsbeziehung setzt, der auf sie Gleichnisse vom Tode und vom Grabe verwendet, der von der toten Desdemona sagt: *Cold, cold, my girl! even like thy chastity*[1]), lässt den metaphysischen Charakter seiner Liebe zu Desdemona erkennen: Desdemona und ihre Liebe ist Seinserfüllung, ihr vermeintlicher Verrat wird Seinsentleerung.

Jagos und Othellos Vergleiche sind durchaus nicht dieselben nur mit umgekehrten Vorzeichen. Ihr grundliegender Unterschied ist der, dass Jago seine Bilder vermöge seines realistisch-anschaulichen Blickes durch verknüpfende Sinnestätigkeit schafft, während Othellos Bilder der Totalität seiner Weltenschau entspringen.

Damit sind wir angelangt an dem zweiten Merkmal des Gleichnisses, dem „subjektiven Ergreifen einer bestimmten Ähnlichkeit zum Ausdruck eines bestimmten Gefühls". Womit vergleicht denn Jago? Mit Eseln, Fliegen, Hunden, Ziegen, Wölfen, Affen, Eichen, Johannisbrot,

1) Oth. V. 2. 276.

Coloquintenäpfeln, Mineralen, Schwefel u. ä. Das sind regelrechte Aussengleichnisse, wie sie von Pongs genannt werden, Gleichnisse, die dem Augenblicke angehören und der Intensität irgendeines Dingerlebnisses dienen[1]), rein durch „sensualistische Assoziationen" herangeführt. Es handelt sich keinesfalls um das sog. „objektive Gleichnis", von dem Pongs sagt, dass es „die Welt in irgendwelchem gleichgewichtigen Nebeneinander darstellt"[2]). Ein gleichgewichtiges Nebeneinander gibt es für den Subjektivisten Jago nicht, denn die Objekte sind ihm, wie wir früher gesehen haben, nichts weiter als Mittel zu seinem Selbstzweck. — Und womit vergleicht Othello? Desdemonas Name war frisch wie Dianas Gesicht, ihre Haut glatt wie Alabaster, und nun ist sie still wie das Grab, seine Gedanken sind wild wie das Pontische Meer, denn Desdemona, die ihm erschienen war wie eine Abgesandte des Himmels, ist falsch wie die Hölle, falsch wie das Wasser; er mordet sie; an ihrem Leichnam aber, der kalt ist wie ihre Keuschheit, erfüllt sich sein Verhängnis, denn er erfährt, dass er wie der schnöde Inder eine Perle wegwarf, und Tränen entströmen seinen Augen, wie Arabiens Bäumen ihr „arzneilich Harz"[3]). — Fern aus Indien und Arabien holt er seine Bilder, das dunkle Dröhnen des pontischen Meeres klingt aus seiner Stimme, Himmel und Hölle, Diana und die Elemente werden von der Flut seiner bewegten Bilder erfasst. Ein gesteigerter Gefühlsanteil, der über die sachliche Feststellung hinaus „den erlebten Sachverhalt noch übercharakterisieren will"[4]), kennzeichnet die Fülle seiner Gleichnisse, und es kann kein Wunder sein, dass gerade er den Als-Ob-Vergleich, die besondere Form des subjektiven Gleichnisses[5]), verwendet.

1) Pongs Seite 171 ff.
2) ebenda Seite 162.
3) Gundolf, Shakespeare-Übersetzung.
4) Pongs Seite 164.
5) ebenda.

2. Teil.

Die Metaphern.

Um das Charakteristische des Metapherngebrauches feststellen zu können, geben wir zunächst eine Übersicht der in Othello vorkommenden Beispiele. Die Ordnung der folgenden Aufstellung lehnt sich an an die Methode von Helene Hülsmann in ihrer Untersuchung der Metaphern in Shakespeares "Romeo and Juliet".

Der erste Abschnitt A — Seite 50 bis 57 — gibt diejenigen Metaphern, die aus dem Menschenleben genommen sind.

Der folgende Abschnitt B — Seite 57 bis 58 — stellt diejenigen Metaphern zusammen, welche Kulturbegriffe bildlich verwenden.

Der nächste Abschnitt C — Seite 58 bis 59 — berücksichtigt diejenigen Metaphern, die der unbeseelten Natur entstammen.

Der vierte Abschnitt D — Seite 60 — führt die wenigen Fälle an, wo Metaphern aus der kosmisch-metaphysischen Sphäre entnommen sind.

Der letzte Abschnitt E — Seite 60 — bringt schliesslich die Beispiele, in denen Abstrakta metaphorisch gebraucht sind.

In allen fünf Abschnitten ergeben sich die Unterabschnitte aus den jeweiligen Feststellungen, ob die Metaphern

1. auf den Menschen,
2. auf Teile des menschlichen Körpers,
3. auf Kulturbegriffe,
4. auf die unbeseelte Natur,
5. auf die kosmisch-metaphysische Sphäre,
6. auf abstrakte Begriffe

übertragen sind.

A. Übertragungen vom Menschen.

1. Auf Teile des menschlichen Körpers.

a) Jago. I. 1. 62: The native *act* and *figure* of my heart. I. 1. 64: I will *wear* my heart on my *sleeve.* I. 1. 87: Your heart is *burst.* I. 1. 87: You have *lost* half your soul. I. 2. 13: A voice *potential* as double as . . II. 1. 223: Let thy soul be *instructed.* II. 1. 228: Her eye must be fed. II. 1. 247: He has an eye can *stamp* and *counterfeit* advantages. II. 3. 23: Her eye *sounds* a parley to provocation. III. 3. 452: Your mind may *change.* IV. 1. 83: Fleers *dwell* in every region of his face.

b) Othello. I. 2. 31: My perfect soul shall *manifest* me. I. 3. 124: Your *grave* ears. II. 1. 200: The great'st discords that e'er our hearts shall *make.* III. 3. 143: Thou *makest* his ear a stranger to . . . III. 3. 181: The *business* of my soul. III. 3. 341: I *found* Cassio's kisses on her lips. III. 3. 346: They have *tasted* her body. III. 3. 348: You mortal engines, whose throats . . Jove's dread clamour *counterfeit.* III. 4. 39: This hand *requires.* III. 4. 46: The hearts of old *gave* hands. III. 4. 62: My father's eye should *hold* her loathed, his spirits should *hunt* after her. IV. 2. 57: I have *garnered* up my heart. V. 1. 36: Forth of mine heart . . . thine eyes are *blotted.* V. 2. 32: I would not *kill* thy *unprepared* spirit. V. 2. 74: Had all his hairs been *lives.* V. 2. 202: These hands have *stopp'd* her breath. V. 2. 274: this look *hurls* my soul from heaven. V. 2. 302: He hath *ensnared* my soul and body.

c) Desdemona. III. 4. 37: This hand hath *felt* no age nor *known* no sorrow.

d) Cassio. II. 3. 23: an *inviting* eye.

e) Brabantio. I. 1. 103: My spirit and place have in them *power.*

f) Emilia. III. 4. 159: jealous souls will not be *answered* thus. IV. 2. 13: *Lay* down my heart at stake. IV. 2. 117: True hearts cannot *bear.* V. 2. 175: My heart *is full.*

2. Auf Kulturbegriffe.

I. Körperteile.

a) Othello. III. 3. 355: You mortal engines, whose *throats* counterfeit. III. 3. 448: the *hearted* throne.

II. Gefühlsausserungen.

a) Othello. III. 3. 348: *Farewell,* the shrill trump, *farewell,* the big wars.

III. Tätigkeit, Bewegung.

a) Jago. I. 1. 150: The state cannot *cast* him. IV. 1. 45: *Work,* my medecine.

b) Othello. II. 1. 189: The *labouring* bark *climbs* hills of seas and *ducks* again. III. 3. 352: The *spirit-stirring* drum, the *ear-piercing* fife. V. 2. 260: a weapon *sustains* itself on a soldier's thigh.

c) Desdemona. III. 3. 280: Dinner *attends.*

d) Cassio. II. 1. 63: *Blazoning* pens.

e) Emilia. IV. 1. 136: A halter *pardon* him.

IV. Eigenschaft.

a) Cassio. II. 1. 70: *Guiltless* keel.

3. Auf die unbeseelte Natur.

I. Körperteile.

a) Othello. I. 3. 141: Hills, whose *heads.*

b) Cassio. II. 1. 69: the *guttered* rocks.

II. Gefühlsäusserungen.

a) Jago. III. 3. 166: The monster which doth *mock.*

b) Othello. III. 3. 453: The Pontic sea whose icy current . . . ne'er *feels* retiring ebb.

III. Denken.

a) Othello. III. 3. 227: Nature *erring* from itself.

IV. Tätigkeit.

a) Jago. II. 1. 237: Nature will *instruct* her in it and *compell* her to . . . III. 3. 201: Nature *is abused.* III. 3. 231: We see in all things nature *tends.* V. 1. 129: This night *makes me* or *fordoes* me quite.

b) Othello. III. 3. 453: The Pontic sea whose icy current . . . *keeps* due on to the Propontic. V. 2. 8: I *quench* thee, thou *flaming* minister.

c) Emilia. IV. 2. 5: Each syllable, that breath *made* up.

4. Auf die kosmisch-metaphysische Sphäre.

I. Körperteile.

a) Othello. IV. 2. 77: Heaven stops the *nose* at it.

II. Körperfunktionen.

a) Jago. I. 3. 409: Hell and night must *bring* this monstrous *birth* to the world's light. III. 3. 202: Heavens *sees* the pranks.

b) Othello. IV. 1. 256: If that the earth could *teem* with . . . IV. 2. 80: The wind will not *hear*. V. 2. 101: The globe should *yawn*.

c) Emilia. V. 2. 221: Let heaven *cry* shame.

III. Gefühlsäusserungen.

a) Jago. IV. 1. 71: The *spite* of hell, the fiend's *arch-mock*.

b) Othello. I. 2. 35: The *goodness* of the night. III. 3. 278: Heaven *mocks* itself. III. 3. 371: To make heaven *weep*. IV. 2. 36: The devils should *fear*. IV. 2. 78: The wind that *kisses* all it meets. V. 2. 100: The *affrighted* globe.

c) Cassio. II. 1. 92: The *contention* of the sea and skies. II. 1. 85: The *grace* of heaven.

d) Emilia. IV. 2. 16: The serpent's *curse*.

IV. Denken.

a) Othello. V. 2. 109: The *error* of the moon.

V. Tätigkeit.

a) Jago. II. 3. 261: Heaven *forbid*. III. 3. 175: Heaven *defends*. III. 3. 373: Heaven *forgive* us. III. 3. 463: *Witnees*, you . . . burning lights above. III. 3. 464: You elements, that *clip* us round about. III. 3. 377: *Take* note, o world. V. 1. 72: Heaven *forbid*.

b) Othello. II. 1. 187: Till the winds have *wakened* death. II. 3. 171: Heaven hath *forbidden* it the Ottomites. IV. 1. 8: The devil their virtue *tempts* and they *tempt* heaven. IV. 2. 35: The devils *fear* to seize thee. IV. 2. 39: Heaven *knows*. IV. 2. 47: Had it *pleased* heaven, to *try* me with affliction, *steep'd* me in poverty, *given* to captivity me. IV. 2. 77: Heaven *stops* the nose at it, the moon *winks*, the bawdy wind, that kisses all it *meets*, is *hushed*. V. 2. 2: Let me not *name* it to you, chaste stars. V. 2. 32: Heaven *forfend*. V. 2. 110: The moon *comes* more near the earth than she was *wont*, and *makes* men mad. V. 2. 144: Heaven would *make* me such another world. V. 2. 234: Stones *serve* for thunder. V. 2. 275: The fiend will *snatch* at it. V. 2. 271: *Whip* me, ye devils, from the *possession* of this heavenly light, *blow* me, *roast* me, *wash* me.

c) Desdemona. II. 1. 195: The heavens *forbid*. III. 4. 30: The sun *drew* all such humours from him. III. 4. 83: Heaven *bless* us. III. 4. 163: Heaven *keep* that monster from his mind. IV. 2. 88: Heaven *forgive* me. IV. 2. 129: Heaven doth *know*. IV. 2. 135: Heaven *pardon* him. IV. 3. 105: Heaven me such uses *send*. V. 2. 34: Heaven *have mercy*.

d) Cassio. II. 1. 68: *Howling* winds. II. 1. 85: The *grace* of heaven *enwheel* thee.

e) Emilia. III. 3. 298: Heaven *knows*. IV. 2. 16: Let heaven *requite* it. IV. 2. 136: Hell *gnaw* his bones. IV. 2. 141: O heaven, that such companions thou'dst *unfold* and *put* in every hand.

VI. Eigenschaft.

a) Jago. II. 3. 348: *Free* elements.
b) Brabantio. I. 3. 103: *Cunning* hell.
c) Emilia. V. 2. 131: *Black* devil.

V. Menschliche Gemeinschaft.

a) Jago. I. 1. 59: Heaven is my *judge*.
b) Roderigo. I. 3. 311: Death is our *physician*.

5. Aut abstrakte Begriffe.

I. Körperteile.

a) Jago. I. 1. 50: in *form* and *visages* of duty. I. 3. 377: The *womb* of time. II. 1. 321: Knavery's plain *face*.

b) Othello. I. 3. 80: The very *head* and *front* of my offending. III. 3. 370: Horror's *head*. IV. 2. 54: For the time of scorn to point his slow unmoving *finger* at. V. 1. 36: The lust's *blood*.

c) Cassio. III. 4. 112: *Member* of his love.

d) Emilia. III. 1. 52: Take the safest occasion by the *front*.

II. Körperfunktionen.

a) Jago. I. 3. 410: This monstrous birth (= Gedanke). II. 1. 231: To give satiety a fresh *appetite*. II. 1. 235: Her tenderness will begin to *heave* the *gorge*. III. 3. 391: You are *eaten* up with passion. II. 1. 251: All those requisites, that folly and green minds *look* after.

b) Othello. I. 2. 19: My services shall *out-tongue* his complaints. I. 2. 22: My demerits may *speak*. III. 3. 409: a *living* reason. III. 3. 457: My thoughts *look* after.

c) Brabantio. I. 2. 80: Till fit time of law *call* thee. I. 2. 96: Her motion *blushed* at herself.

d) Roderigo. I. 1. 128: If this be *known* to your allowance. I. 1. 130: My manners *tell* me.

III. Gefühlsäusserungen.

a) Jago. I. 1. 35: The *curse* of service. I. 3. 335: Our *raging* motions. I. 3. 339: a *lust* of the blood. II. 1. 235: Her tenderness will *begin* to *disrelish* and *abhor* the Moor.

b) Othello. III. 3. 268: *O curse* of marriage. III. 3. 348: *Farewell*, the tranquil mind.

IV. Denken.

a) Jago. II. 3. 134: 'Tis the *prologue* of his sleep. III. 3. 382: Honesty is a *fool*.

b) Brabantio. I. 3. 100: Perfection so could *err*.

c) Emilia. IV. 3. 100: Frailty *errs*.

V. Tätigkeit.

a) Jago. I. 1. 36: Preferment *goes* by letter. I. 1. 61: My . . action doth *demonstrate*. I. 1. 68: *Poison* his delight. I. 1. 72: *Throw* such changes of vexation on't. I. 1. 73: It may *lose* some colour. I. 3. 334: We have reason to *cool* our motions. I. 3. 397: My purpose shall *work* on him. II. 1. 128: It *plucks* out brains. II. 1. 154: She that bade her wrong *stay*, and her displeasure *fly*. II. 1. 230: When the blood is *made* dull . . there should be . . again to *inflame* it. II. 1. 235: Her tenderness will *find* itself *abused*. II. 1. 249: True advantage never *present* itself. II. 1. 266: Their breaths *embraced* together. II. 1. 267: Mutualities *marshal* the way. II. 1. 277: Time shall *minister*. II. 1. 284: a shorter *journey* to your desire. II. 1. 303: To *diet* my revenge. II. 1. 306: The thought *gnaws* my inwards. II. 1. 311: Jugdment cannot *cure*. II. 3. 54: Love hath *turned* him the wrong-side out. II. 3. 246: Which patience cannot *pass*. II. 3. 353: Her appetite shall *play* the god. II. 3. 362: I'll *pour* this pestilence. II. 3. 385: Pleasure and action *make* the hours. II. 3. 394: *Dull* not device. III. 3. 147: Jealousy *shapes* faults. III. 3. 150: Wisdom *takes* notice. III. 3. 150: *Build* yourself a trouble out of his scattering observance. III. 3. 221: My speech should *fall* into such vile success as my thoughts aim not at. III. 3. 236: Her will, *recoiling* to her jugdment, may *fall*. III. 3. 405: Ignorance, *made drunk*. III. 3. 407: Imputations and strong circumstances, which *lead* directly to the door of truth. III. 3. 411: I am *entered* in this cause. IV. 1. 95: By *selling* her desires. IV. 1. 102: His jealousy must *construe*. IV. 2. 208: I *build* an opinion. V. 1. 14: Every way *makes* my gain. V. 1. 94: Accidents must *excuse*.

b) Othello. I. 2. 21: I *fetch* my life. I. 2. 31: My parts shall *manifest* me rightly. I. 3. 120: Let your sentence *fall* upon my life. I. 3. 135: of *moving* accidents. I. 3. 147: The house-affairs would *draw* her. I. 3. 149: She'd *devour* up my discourse. II. 1. 213: His worthiness does *challenge*. II. 3. 205: My blood *begins* to *rule*. II. 3. 206: Passion

having my best judgment *collied.* II. 3. 247: Thy honesty and love doth *mince.* III. 3. 90: Perdition *catch* my soul. III. 3. 119: Thou *weighst* thy words before thou *givst* them breath. III. 3. 123: Delations *working* from the heart, that passion cannot *rule.* III. 3. 187: Nor from my merits will I *draw* . . III. 3. 365: No hinge nor loop to *hang* a doubt on. III. 3. 445: I *blow* my love to heaven. III. 3. 447: *Avise,* black vengeance, *yield* up, o love, thy crown to tyrannous hate. III. 3. 457: My thoughts ne'er *ebb* to humble love, till that revenge *swallow* them up. IV. 1. 40: a *shadowing* passion. IV. 1. 218: I'll not expostulate with her, lest her body and beauty *unprovide* my mind. V. 1. 36: Those charms are *blotted.* V. 2. 16: O balmy breath, thou dost *persuade.* V. 2. 17: Justice *breaks* her sword. V. 1. 115: Murder is out of *tune* and revenge *grows* harsh V. 1. 245: Honour *outlives* honesty.

c) Desdemona. I. 3. 250: My violence may *trumpet* to the world. IV. 2. 104: My answer *goes* by water. IV. 2. 152: My will did *trespass.* IV. 2. 159: Comfort *forswear* me, unkindness may *do* much, may *defeat* my life, never *taint* my love. IV. 2. 164 The mass of vanity *makes* me *earn.* V. 2. 44: Passion *shakes* your frame.

d) Cassio. II. 3. 36: Courtesy will *invent.* II. 3. 299: One unperfectness *shows* another. II. 3. 309: Such an answer would *stop* them all. III. 3. 16: That policy may *feed* . . . or *breed.* III. 4. 120: I *clothe* me in a content. III. 4. 184: *Throw* your vile guesses.

e) Brabantio. I. 1. 144: Belief of it *oppresses* me. I. 1. 170: O *treason* of the blood. I. 2. 98: Actions have *passage* free. I. 3. 54: My place hath *raised* me. I. 3. 55: The general care *takes* hold on me. I. 3. 57: My grief *engluts* and *swallows* other sorrows. I. 3. 72: Your special mandate hath *brought* him hither. I. 3. 178: If my bad blame *light* on the man.

f) Duke. I. 3. 225: Opinion *throws* a safer voice. I. 3. 227: To *slubber* the gloss of your fortunes. I. 3. 278: The affair *cries* haste.

g) Roderigo. I. 1. 136: *Tying* her duty, beauty, wit and fortune.

h) Emilia. III. 4. 103: A *year shows* a man. IV. 2. 14: Your thought *abuses*. IV. 3. 104: Ills *instruct* us. V. 2. 170: They *lay* their *murders* on your neck.

VI. Gemeinschaft.

a) Jago. I. 3. 324: Our wills are *gardeners*. II. 1. 268: Hard at hand *comes* the incorporate conclusion.

b) Cassio. II. 3. 291: O God, that men should put an *enemy* in their mouths to steal away their brains. III. 4. 122: Fortune's *alms*.

c) Duke. I. 3. 225: Opinion, a sovereign *mistress* of effects.

VII. Eigenschaft.

a) Othello. I. 3. 85: The *dearest* action. I. 3. 92: a *mighty* magic. I. 3. 230: The *tyrant* customs. V. 2. 116: *Sweet* revenge.

b) Brabantio. I. 3. 104: *Powerful* mixtures.

c) Duke. I. 3. 108: *Poor* likelihoods.

d) Roderigo. I. 1. 129: *Bold* wrongs.

B. Übertragungen von Kulturbegriffen.

1. Auf den Menschen.

a) Jago. I. 2. 50: A *land-carrack* = Desdemona. I. 3. 389: I make my fool my *purse*. II. 1. 110: You're *pictures* out of doors, *bells* in your parlours. II. 1. 177: Would your fingers were *clysterpipes*. II. 1. 316: For I fear Cassio with my *night-cap*. IV. 1. 67: A fellow that is *yoked*.

b) Othello. III. 3. 261: Her *jesses* were my heart-strings. III. 3. 272: I keep a corner in the *thing* I love. III. 3. 355: Thou hast set me on the *rack*. IV. 2. 22: She is a *lock-and-key* of villainous thoughts. IV. 2. 71: This fair *paper*, this goodly *book* = Desdemona. IV. 2. 74: I should make *forges* of my cheeks. IV. 2. 91: You have the office opposite to St. Peter. V. 2. 267: Here's my *journey's* end, the very *seamark* of my *sail*.

2. Auf abstrakte Begriffe.

a) Jago. I. 1. 157: A *flag* of love. I. 3. 331: One *scale* of reason to poise another of sensuality. II. 1. 203: I'll set down the *peggs*, that make this *music*. II. 3. 65: My *boat* sails freely. II. 3. 350: *Seals* and *symbols* of redeemed sin. II. 3. 367: I'll make out of her goodness the *net*. III. 3. 139: Apprehensions keep *law-days* and *leets* and *sit in session* with meditations lawful. III. 3. 407: The *door* of truth.

b) Othello. III. 3. 365: The probation bear no *hinge* nor *loop* to hang a doubt on. III. 3. 448: Yield up, o love, thy *crown* and hearted *throne*; swell, bosom, with thy *fraught*. IV. 1. 231: I kiss the *instrument* of their pleasures.

c) Brabantio. I. 2. 62: *Chains* of magic.

C. Übertragungen aus der unbeseelten Natur.

1. Auf die unbeseelte Natur.

a) Othello. II. 1. 189: *Hills* of seas.

2. Auf die kosmisch-metaphysische Sphäre.

a) Othello. IV. 2. 48: Had the heavens *rained* all kinds of sores on me. V. 2. 129: *Burning* hell. V. 2. 137: The *depth* of hell.

3. Auf die Menschen.

a) Jago. I. 1. 88: An old black *ram* is *tupping* your white *ewe*. I. 1. 111: You'll have your daughter *covered* with a Barbary *horse*; you'll have your nephews *neigh* to you, you'll have *coursers* for cousins and *gennets* for germans. I. 1. 117: They are *making* the *beast* with the *two backs*. I. 2. 14: He will *divorce* you. I. 3. 323: Our bodies are *gardens*. II. 1. 111: You are *wild-cats* in kitchens.

b) Othello. II. 1. 206: Honey — Desdemona. III. 3. 270: I had rather be a *toad*. III. 3. 271: I live upon a *vapour* of a *dungeon*. IV. 1. 63: A *horned* man is a *monster* and a *beast*. IV. 2. 59: The *fountain* (= Desdemona) from

the which my current runs. V. 2. 7: And then put out thy *light*. V. 2. 10: Once put out thy *light*. V. 2. 13: When I have plucked the *rose*, I cannot give it *vital growth* again. It needs must *wither*. I'll *smell* it on the tree. V. 2. 347: *pearl* = Desdemona. V. 2. 355: I took the circumcised *dog* (= Othello).

c) Cassio. IV. 1. 131: The *monkey* = Bianca.

d) Brabantio. I. 3. 195: *Jewel* = Desdemona.

e) Emilia. III. 4. 103: We are all but *food*. III. 4. 104: Men are all but *stomachs*.

4. Auf Teile des menschlichen Körpers.

a) Jago. IV. 1. 84: Every *region* of his face.

b) Othello. IV. 1. 193: My heart is turned to *stone*. V. 2. 63: Thou dost *stone* my heart.

5. Auf Kulturbegriffe.

a) Othello. V. 2. 253: A sword of Spain, the *ice-brook's* temper.

6. Auf abstrakte Begriffe.

a) Jago. I. 3. 336: Love is a *sect* or *scion* of lust. II. 3. 129: His vice is to his virtue a just *equinox*. II. 3. 362: I'll pour this *pestilence* into . . . II. 3. 383: *Fruits* that blossom first, will first be ripe. III. 3. 156: Good name is the immediate *jewel of* men's soul. III. 3. 326: Dangerous conceits are *poisons*. III. 3. 166: Jealousy is the *green-eyed monster*. III. 3. 380: Love *breeds* offence. IV. 1. 16: Her honour is an *essence*. V. 1. 116: That is the *fruit* of whoring.

b) Othello. I. 3. 159: A *world* of sighs. III. 3. 266: The *vale* of years. IV. 2. 53: a *drop* of patience. IV. 2. 75: The forges would to cinders *burn* up modesty. V. 2. 12: I know not, where is that *Promethean heat* that can thy light relume. V. 2. 75: My revenge had *stomach* for them all.

c) Desdemona. I. 3. 250: *Storm* of fortunes.

D. Übertragungen
aus der kosmisch-metaphysischen Sphäre.

1. Auf den Menschen.

a) Othello. III. 3. 478: Fair *devil* = Desdemona.

b) Emilia. V. 3. 130: The more *angel* she, the blacker *devil* you.

2. Auf abstrakte Begriffe.

a) Cassio. II. 3. 297: The *devil* wrath, the *devil* drunkeness.

E. Übertragungen von Abstrakten
auf den Menschen.

Othello. II. 3. 250: Look, if my gentle *love* be not raised up. III. 3. 469: I greet thy *love*.

§ 2. Der Einzeluntersuchung der obigen Metaphern schicken wir eine Gesamtbetrachtung voraus. Es geht aus der oben stehenden Zusammenstellung hervor, dass die Metaphern sehr selten vorkommen bei Desdemona und den Nebenpersonen Roderigo, Cassio und dem Dogen, in einem Mittelmass bei Jago, häufig dagegen bei Emilia und Brabantio, sehr oft schliesslich bei Othello. Das bedeutet, dass die Metaphern am häufigsten anzutreffen sind bei den erregt handelnden Personen, in einem Mittelmass und weniger dagegen bei den nüchtern und ruhig handelnden. Durch diese Feststellung wird die Behauptung Walter Hübners „Je mehr Handlung, desto weniger Bilder“[1]) vollständig hinfällig. Denn wenn schon Helene Hülsmann nachwies[2]), dass in Bezug auf die Handlung an sich, das Was des Handelns also, die genaue Umkehrung des Hübnerschen Satzes zutrifft, so müssen wir hier diese Umkehrung notwendig auch auf die Art und Weise, das Wie des Handelns ausdehnen. Dazu veranlasst besonders die Eigenart des Metapherngebrauches in den verschiedenen

1) Hübner Seite 135.
2) Hülsmann Seite 69.

Akten. Fassen wir die beiden ersten Akte als diejenigen vor dem Wendepunkt, die drei letzten als diejenigen nach dem Wendepunkt zusammen, so zeigt sich, dass der Metapherngebrauch bei Jago von der ersten zur zweiten Gruppe um soviel zurückgeht, wie er bei Othello zunimmt. Bei Jago also starke Verwendung vor, schwächere nach dem Wendepunkt, bei Othello genau das Umgekehrte. Das lässt sich zwanglos erklären. Handeln ist für Jago immer Gebot. Aber die beiden ersten Akte erfordern den Nachdruck und den Eifer seines Handelns in ganz besonderem Grade, ist doch ohne ihn nach dem ersten Akt keine Möglichkeit des Fortganges der Handlung überhaupt erkenntlich. Nach dem Wendepunkt jedoch kann die Spannkraft seines Handelns nachlassen, denn die Handlung des Schauspieles bewegt sich notgedrungen in den Bahnen, die seine Wirksamkeit in den beiden ersten Akten gezogen hat. Nichts aber kann zutreffender sein, als dass in den drei letzten Akten mit der Abnahme des Metapherngebrauches bei Jago und dem gleichzeitigen Nachlassen der Nachdrücklichkeit seines Handelns Hand in Hand geht eine ausserordentliche Zunahme der Metaphernverwendung bei Othello, denn eben in diesen Akten beginnt und vollendet sich ja die Auswirkung von Othellos dämonischer Besessenheit.

Hübners Satz „Je mehr Handlung, desto weniger Bilder" ist also nicht haltbar, und wenn Helene Hülsmann sagt: Für den Vergleich mag das noch gelten[1]), so greifen wir zurück auf die im vorigen Abschnitt besprochenen Vergleiche aus „Othello" und stellen fest, dass Othello selbst in den ersten beiden Akten einen einzigen, in den letzten drei Akten dagegen zwanzig verwendet[2]), und dass sie bei Jago vor wie nach dem Wendepunkt in gleicher Stärke auftreten. Wir gehen nicht soweit, den Satz Hübners auch für den Vergleich umzudrehen, wie es Helene

1) H. Hülsmann, Metaphern in Sh's. Romeo, Seite 69.

2) Im dritten Akt fanden sich 7, im vierten 5 und im fünften 8 Vergleiche.

Hülsmann für die Metaphern tat, aber die Verhältnisse in „Othello" zeigen, dass er in der Ausschliesslichkeit seiner Feststellung nicht haltbar ist.

§ 3. Wir gehen nunmehr an die Einzelbetrachtung. Wir entsinnen uns, dass wir schon im Abschnitt über die Vergleiche mit Pongs die gleichgewichtige Zuordnung der Vergleichsglieder als Merkmal des Gleichnisses betonten. In seinem gedanklichen Gehalt wie in seiner sprachlichen Form setzt das Gleichnis Vergleichsglieder voraus, deren Ähnlichkeiten es aufdeckt. Anders die Metapher. Sie ist in Gehalt und Gestalt das „Ineinserleben von Seele und Ding"[1]), und da sie „im unmittelbaren Vollzug der Aneignung" ein „auf das Werden gerichtetes Daseinsgefühl" verrät, entspricht sie einem dynamischen Lebensgefühl, während das Gleichnis sich als Ausdruck eines statischen Weltgefühles darstellt. In unserer Abhandlung haben wir von Anbeginn an hervorgehoben, dass Othellos Wesen bestimmt ist durch die Einheit seiner Weltenschau. Das „Ineinserleben von Seele und Ding", wie es sich ganz allgemein gesprochen in der Metapher sprachlich und inhaltlich kundtut, entspricht daher durchaus Othellos Lebensgefühl. So ist es zu verstehen, dass wir in seinen Reden die Metapher so sehr viel öfter finden als bei Jago, während umgekehrt der Vergleich bei jenem viel seltener vorkommt als bei diesem.

§ 4. Durch diese allgemeine Beobachtung gewinnen wir den Wegweiser für die Einzeluntersuchung der Metaphern. Der eine Arm weist auf „die verschmolzene Einheit eines erlebten Ineinander"[2]), der andere auf die „Aufdeckung unbekannter Analogien des Seins"[3]). Das erste Vermögen „redet, wie Herder es ausdrückt, in Bildern, das zweite gibt Bilder"[4]). Diese Scheidung der Metaphern in Bilder verschmolzener Vorstellungseinheit einerseits und verkürzte

1) Pongs, Das Bild i. d. Dichtung, Seite 187.
2) ebenda Seite 23.
3) ebenda Seite 23.
4) Zitiert nach Pongs Seite 15.

Gleichnisse anderseits erfasst den wesenhaften Unterschied der Metaphern Othellos und Jagos.

Die Metaphernbildung bei Othello entspringt seinem Vermögen der Beseelung. So ist es wesensentsprechend, dass gerade er die menschlichen Gefühlsäusserungen metaphorisch verwendet. Die Güte und den Spott, den Schmerz und das Gefühl, die Furcht und den Schrecken gebraucht gerade er in verbildlichenden Übertragungen. Und diese Beseelung erfährt nicht etwa die Natur allein; er erfasst mit ihnen die Totalität von Schöpfer und Geschöpfen. Auf das Meer, welches fühlt, auf den Wind, welcher hört und küsst, auf die Nacht, die gütig ist, auf den Mond, der irrt und winkt, auf die Erde, den Globus, die keuschen Sterne bezieht er sie, und seine Metaphern gehen weiter, in weitem Schwunge erfassen sie Himmel und Hölle, Gott und den Teufel. Das ganze All ist in Eins in seinen Metaphern verwoben, so ist die Weite seiner Bilder bedingt. Vergegenwärtigen wir uns seine Worte:

O that the slave had forty thousand lives!
One is too poor, to weak for my revenge.
Now do I see it is true. Look here, Jago,
All my fond love thus do I blow to heaven.
'Tis gone.
Arise, black vengeance, from thy hollow cell!
Yield up, o love, thy crown and hearted throne
To tyrannous hate! Swell, bosom, with thy fraught,
For 'tis of aspics' tongues[1]).

Was ergriffe die Fülle seiner Worte nicht! Den Himmel, dem er seine Liebe wegwerfend entgegenbläst, die Hölle, aus der er die Rache beschwört, die Liebe, der er die Krone nimmt, den Hass, den er auf den Thron der Liebe setzt. In weitem Raum schwingen seine Bilder in Antithesen, und wir erfassen die Schwere der Last seines Herzens, die von Schlangenzungen ist (of aspics' tongues). Ein Leben kann seiner furchtbaren Rache nicht genügen. Hyperbolisch steigert er die Quantitäten, und das Grenzenlose seiner

1) Oth. III. 3. 442.

Rache wird auch sprachlich deutlich. Und solche Übersteigerungen sind nicht selten in seinen Worten. "I would have him nine years a-killing", rast er[1]), weil Cassio sein Weib verführte. "Had all his hairs been lives, my great revenge had stomach for them all"[2]). Und tausend-tausendmal[3]) ist der Fehltritt seines Weibes schlimmer, denn "she has committed the act of shame a thousand times"[4]) — Das alles ist der beseelende Ausdruck eines dynamischen Lebensgefühles. Aber schon hier merken wir, „wie der Schwerpunkt nach der Seite verschoben ist und so eine eigentümliche Spannung in die Komposition kommt"[5]). Von einer Gleichgewichtslage der Sphären kann hier keine Rede sein; um das Unbegrenzte, Unergründliche dessen, was er sagen will, darzustellen, verlagert er den Schwerpunkt seiner Bilder und packt durch diese Spannung in seinen Worten unmittelbar und überwältigend. Von Hügeln, deren Haupt bis an den Himmel reicht, spricht sein Lebensbericht[6]), und wir sehen gerade hier in seinen Worten den Durchbruch ins Grosse, Mehr-als-menschliche[7]). „Alles was Othello selbst fühlt und sagt, schwingt empor und weithin seiner wahren Heimat zu, geschwellt von der Triebkraft eines mächtigen Herzens"[8]). Und dadurch wird ja die Klage über seine verlorene Liebe so erschütternd:

Had it pleased heaven
To try me with affliction; had they rain'd
All kinds of sores and shames on my bare head,
Steep'd me in poverty to the very lips,
Given to captivity me and my utmost hopes,
I should have found in some place of my soul
A drop of patience[9]).

---

1) Oth. IV. 1. 188.
2) Oth. V. 2. 74.
3) Oth. IV. 1. 203.
4) Oth. V. 2. 212.
5) Wölfflin, Renaissance und Barock, Seite 24.
6) Oth. I. 3. 141.
7) Pongs, Das Bild i. d. Dichtung, Seite 198.
8) Gundolf, Sh. W. u. W. Seite 138.
9) Oth. IV. 2. 47 ff.

Hier, wo in den vielen conditionalen Nebensätzen seine Seele stöhnt, offenbart sich das Treibende und Getriebene seines Stiles. Auf den Himmel bezieht er den Plural „they", und die Bilder seines Schmerzes sind bis an die Grenze des Fasslichen gezogen, nur um empfinden zu lassen, dass er, wenn es nicht so wäre, in irgendeinem (some) Plätzchen seiner Seele einen Tropfen Geduld habe. Aber mit der gleichen Wucht, die seine Bilder nach oben beflügeln, greifen sie nach unten und werden viel ekelhafter als die Jagos. Gleich die Fortsetzung der oben angeführten Stelle macht das offenbar:

> But there where I have garner'd up my heart
> The fountain from the which my current runs
> Or else dries up, to be discarded thence!
> Or keep it as a cistern, for foul toads
> To knot and gender in!
> Patience, thou young and rose-lipp'd cherubim,
> Ay, there, look grim as hell[1]).

Dort, wo er von dreckigen, sich begattenden, zeugenden Kröten spricht, die sich herumtreiben in der sonst so reinen Quelle seiner Liebe, dort reisst er der Geduld ihr himmlisches Gewand ab und kleidet sie mit einer höllisch grimmen Maske.

Und der unendliche Gram seines Herzens fasst tiefer, wühlt tiefer ins Ekelhaft-Gemeine:

> O I, as summer flies are in the shambles
> That quicken even with blowing[2]).

Und in heftigem Gegenschwung schwingt sein Geist aus dem widerwärtigen Geschmeiss des Ungeziefers auf der Fleischbank empor:

> Thou weed
> Who art so lovely fair and smellst so sweet
> That the sense aches at thee[3]).

---

1) Oth. IV. 2. 57.
2) Oth. IV. 2. 66.
3) Oth. IV. 2. 67.

Und der ganze Trug wird ihm zu dem Werk einer Kupplerin, die — von St. Peter just das Gegenteil — der Hölle Pforten sperrt:

You, mistress (zu Emilia)
That have the office opposite to Saint Peter
And keep the gate of hell![1])

Wenn wir die Metaphern Othellos insgesamt betrachten, so wird das, was wir hier an einzelnen Beispielen durchgeführt haben, vollends bestätigt. Zunächst fällt die grosse Gruppe von Metaphern auf, welche auf die kosmisch-metaphysischen Sphäre übertragen ist. Dabei sind die 41 Metaphern dieser Art in den Worten Othellos in den seltensten Fällen formelhaft oder erstarrt, wie die zwölf ebensolchen bei Jago es zumeist sind. Bemerkenswert ist besonders, dass Othello den Mond[2]), die Sterne[3]) und den Wind[4]) metaphorisch gebraucht. Von den restlichen Metaphern dient zwei Drittel zur Verbildlichung von Konkretem, und ein Drittel überträgt sich auf Abstraktes. Dabei muss man berücksichtigen, dass Othello fast drei Viertel aller seiner Bilder aus dem Leben des Menschen nimmt, aus seinen Gefühlsäusserungen, seinen Tätigkeiten, seinem Denken, Vorgängen also, die gegenüber der unbeseelten Natur, der das restliche Viertel von Othellos Metaphern entstammt, viel abstrakter sind. Im Extrem kommen wir auch hier genau wie bei der Betrachtung der Vergleiche zu der Feststellung, dass Othello Konkretes durch Abstraktes verbildlicht. Das bestätigen in ausgesprochener Weise die beiden Fälle, wo von Othello ein Abstraktum metaphorisch auf den Menschen übertragen wird[5]).

Hier wird die völlige Verschiedenheit von Othellos und Jagos Stil offenbar. Solch eine Metapher wie: "Look if my gentle love be not raised up"[6]) halte man einer

1) Oth. IV. 2. 57.
2) Oth. IV. 2. 77 109.
3) Oth. V. 2. 2.
4) Oth. II. 1. 187, IV. 2. 77.
5) Vgl. den Abschnitt E auf Seite 60.
6) Oth. II. 3. 250.

Metapher gegenüber, wie sie von Jago gebraucht wird: "This that you call love is a sect or scion (of lust)" [1]). Dort von Othello der abstrakte Begriff der Liebe zur Verbildlichung seines Weibes verwandt, hier von Jago Schössling und Propfreis in einer Naturmetapher auf das Abstraktum "love" übertragen.

Die Metaphern Jagos weisen eben tatsächlich grundsätzlich andere Wege. Seine Bilder sprechen nicht von umfassender Beseelung. Sie beruhen auf „seiner Grundfähigkeit, das Ähnliche zu sehen" [2]). Deshalb nimmt er auch ganz entgegengesetzt zu Othello einen viel grösseren Teil seiner Metaphern aus dem Gebiet der konkret-anschaubaren unbeseelten Natur. Deshalb überträgt er anderseits — auch in geradem Gegensatz zu Othello — zwei Drittel seiner Metaphern auf Abstraktes und nur ein Drittel auf Konkretes. Seine Bilder sind nicht schwungvoll lebhaft. Sie sind nüchtern-anschaulich, und wenn er den Himmel in seinen Metaphern verwendet, dann fast immer in erstarrten Redensarten wie "Heaven forgive us". Einmal nur scheint er sich aus seiner Kargheit weit empor zu schwingen:

> Witness, you ever-burning lights above,
> You elements, that clip us round about,
> Witness, that here Jago doth give up
> The execution of his wit, hands, heart
> To wrong'd Othello's service! [3])

Das ist die Stelle, wo er in boshafter Niedertracht die schamloseste aller Lügen ausspricht in Worten, wie sie Othellos Flug entsprechen, in Worten, deren hohler theatralischer Klang „jeden andren als Othello stutzen" [4]) lassen müsste.

Sonst immer sind seine Metaphern fasslich, dinglich; und gerade dann, wenn er unser Auge, unsere sinnliche

---

1) Oth. I. 3. 336.
2) Aristoteles. Nach Pongs Seite 3.
3) Oth. III. 3. 463.
4) Gundolf Seite 139.

Wahrnehmung auf die sichtbaren Schöpfungen der Natur lenken kann, vermittelt er uns am besten die anschauliche Vorstellung eines abstrakten Begriffes. Gefährliche Gedanken sind bei ihm Gifte, Eifersucht ist ein grünäugiges Ungeheuer, Tugend und Laster sind wie die Tag- und Nachtgleiche. Und wenn er in seinen Bildern Hohes in den Schmutz zerren kann, dann verweilt er bei ihnen ausdauernd, ja mit einer gewissen Wärme. Da macht es ihm eine sarkastische Freude, von dem alten, schwarzen Bock zu reden, der grad jetzt auf das weisse Lamm springt[1]); da höhnt er Brabantio, indem er sagt: "You'll have your daughter covered with a Barbary horse . . . You'll have nephews neigh to you . . You'll have coursers for cousins and gennets for germans"[2]), und wenig später: "I come to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs"[3]).

In Sprache und Charakter ist es das Verständig-Gemeine, in dem Jago zu Hause ist, aus dem er hervorstösst in die Weite und Fülle von Othellos Dasein und es vernichtet.

---

1) Oth. I. 1. 88.
2) Oth. I. 1. 111.
3) Oth. I. 1. 117.

Schlussbemerkung.

Wenn wir uns der Beziehungen erinnern, die wir im einzelnen in den vorigen Abschnitten zwischen Othellos Stil und Charakter ermittelt haben, so drängt uns die Eigenart der Zusammenhänge dazu, sie zu begreifen als den Ausdruck eines Zeitgeistes, wie er sich in der barocken Bildniskunst und Plastik jener Epoche gleicherweise ausgeprägt hat. Zu dieser Verbindung von Othello und dem Barock veranlasst uns nicht ihrer beider seelische Grundhaltung: Othello ist sicherlich weit entfernt von der jesuitisch-christlichen Grundstimmung des Barock. Was uns vielmehr eine Verbindung zwischen Othello und dem Barock zu rechtfertigen scheint, das ist der gleiche Ausdruck, den Othello wie das Barock ihrer verschiedenen seelischen Grundhaltung geben, das ist das gleiche Streben, durch betonte Steigerung des Stofflichen ein Seelisches zu vermitteln.

Rufen wir uns die einzelnen Ergebnisse der Untersuchung ins Gedächtnis: Othellos seltsame metaphorische Wendungen, seine weithergeholten Vergleiche, die Art seiner Ausrufe und Beteuerungen, die häufige Verwendung von *heaven* und *hell,* das quantitative Hendiadyoin usw. Überall ein Gleiches: Ein Stoffliches wird gesehen: aber damit es ein Seelisches erleben lässt, wird es gesehen in einer Gestalt, die das Stoffliche ins Ungewöhnliche steigert.

Zu mehr als der blossen Andeutung möglicher Beziehungen zwischen Othello und dem Barock berechtigt das Material dieser Arbeit nicht. Wie wir aber auch im einzelnen derartige Zusammenhänge glauben feststellen zu können, möchten wir zum Schlusse dieser Abhandlung an einem konkreten Beispiel zeigen. Wir denken dabei an die erschütternde Klage Othellos über sein verlorenes Leben:

O, now, for ever
Farewell, the tranquil mind! Farewell content!
Farewell the plumed troop, and the big wars,
That make ambition virtue! O farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, th' ear-piercing fife,
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp, and circumstance of glorious war!
And, o you mortal engines, whose rude throats
Th'immortal Jove's dread clamours counterfeit
Farewell! Othello's occupation's gone![1])

Wir sehen das Bild, das uns Othello hier von dem Reichtum und der Fülle seines Daseins mit gewaltigen Strichen in lebhaften Farben malt; und auf demselben Bilde ist die Pracht, ja der Prunk dieses Lebensinhaltes zernichtet durch die wenigen verhängnisvollen Worte Othellos: *Farewell! Othello's occupation's gone!* Die Daseinsfülle zu malen, sind alle lebhaften Farben verwandt, ein einziger toter und grauer Strich nur enthüllt die Klage über die Sinnentleerung des Daseins. „Denn künstlerisch ist es dem Barock nicht um eine rein harmonische Ausgeglichenheit der Anlage zu tun, er verwendet compositionelle und farbige Elemente zu einer Unterstreichung und möglichst sinnfälligen Verdeutlichung des stofflichen Inhaltes und sucht in seinen formalen Gebilden einen Parallelismus zwischen innerer Emotion und materieller Bewegtheit augenscheinlich zu machen"[2]).

Wir sehen, wie das „gleichmässige Durchstimmen"[3]) seiner gewaltigen Klage fehlt. Die Lieblinge, von denen er hier Abschied nimmt, folgen einander in den Worten seiner Rede schnell und schneller. Zunächst hemmen ihren Fluss das *Farewell* und beigefügte Attribute; dann wird das *Farewell* seltener, dann fallen auch die Attribute: *Pride, pomp and circumstance of glorious war* heisst es

1) Oth. III. 3. 348.
2) Weisbach Seite 159.
3) Wölfflin Seite 64.

an der bewegtesten Stelle seiner Rede; und dann beginnt die Bewegung abzuklingen in dem angefügten Relativsatze. Indem man die Effekte nach der Mitte zu steigert, sucht man Bewegung in die Komposition hineinzubringen, sagt Wölfflin[1]) und verweist auf italienische Barockpaläste, deren Fenster nach der Mitte der Fassade zu in immer rascherem Tempo folgen, ohne dass die Verschiedenheit der Intervalle irgendwie tektonisch motiviert wäre. Kein Zweifel, dass gerade dieser barocke Rhythmus der Klage Othellos ihre Bewegung gibt, und gerade hier sind die Worte von Pongs berechtigt: Der Barock strebt leidenschaftlich aus dem Gleichgewicht, unbekümmert um das Was und übersteigernd das Wie als fortreissende Energie der Gefühlsbewegung[2]).

1) Wölfflin Seite 64.
2) Pongs Seite 154.

Lebenslauf.

Ich, Ferdinand Kölver, bin am 28. September 1906 als Sohn des Rektors Gustav Kölver und seiner Ehefrau Helena geb. Krägeloh in Ründeroth, Bezirk Köln, geboren. Ich bin preussischer Staatsangehöriger mit evangelischem Bekenntnis.

Nach vierjährigem Besuch der Volksschule zu Ründeroth trat ich Ostern 1916 in die Sexta der von meinem Vater geleiteten Höheren Paritätischen Schule zu Ründeroth ein. Ostern 1920 ging ich auf die Oberrealschule zu Gummersbach über und verliess diese Anstalt Ostern 1925 mit dem Zeugnis der Reife.

Das Studium der neueren Sprachen und der Geschichtswissenschaft begann ich im Sommersemester 1925 an der Universität in Köln. Gleichzeitig hörte ich Vorlesungen an der Universität in Bonn, wohin ich im Wintersemester 1925/26 gänzlich übersiedelte. Im Sommersemester 1926 studierte ich in Marburg, kehrte aber für das anschliessende Wintersemester wieder nach Bonn zurück. Seit dem Sommersemester 1927 bin ich ununterbrochen in Marburg immatrikuliert gewesen.

Das Rigorosum bestand ich am 17. Juli 1929. Ich halte mich auch weiterhin zur Vorbereitung für die Staatsprüfung in Marburg auf.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten

Lorck und v. Wiese in Köln,

Braubach, Kern, Levison, Menzerath, Meyer-Lübke, Schirmer, Schmidt, Verweyen und Wentscher in Bonn,

Busch, Deutschbein, Ensslin, Glaser, Heiler, Häpke, Jaensch, Kaehler, Mahnke, Mannhardt, v. Premerstein, Rade, Schulze, Spitzer, v. Soden und Stengel in Marburg.

Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet, besonders Herrn Prof. Dr. M. Deutschbein für die mannigfachen Anregungen und Ratschläge bei der Anfertigung meiner Arbeit.